

SOBRE LA ATRIBUCIÓN DE LOS TEXTOS LITERARIOS. EL CASO DE *EL BURLADOR DE SEVILLA* Y DE *TAN LARGO ME LO FLAÍIS*

¡Mundo burlador!
(Tirso de Molina, *La república al revés*)

1. PREMISA

En la segunda década del siglo XVII nace, en el teatro español, el personaje de Don Juan, destinado a conocer una vida extraordinaria en la literatura y en las otras artes desde el Barroco hasta nuestros días. Su *Fortleben* es comparable quizá con el de Faust, pero superior al de Hamlet y al de don Quijote, todos emblemas de la modernidad, creados en un corto lapso de tiempo, los veintiséis años que van de 1590 a 1616. Hasta más o menos la mitad del siglo XIX no cabían dudas: el incunable donjuanesco era la comedia *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* de Tirso de Molina (1579-1648), uno de los máximos comediógrafos españoles del teatro del Siglo de Oro. Pero a un cierto punto algunos estudiosos se encuentran incómodos con esta atribución y empieza una historia compleja que todavía queda *sub judice*: en los últimos tiempos las ediciones de *El Burlador de Sevilla* (de ahora en adelante BS) o se publican bajo el nombre de Tirso o bien con la fórmula «Atribuido a Tirso de Molina» o con el nombre entrecomillado: «“Tirso de Molina”». Y algunos críticos han barajado la posibilidad de otros autores: Lope de Vega (por lo menos inicialmente) y sobre todo el murciano Andrés de Claramonte y Monroy (antes de 1567-1626); esta última propuesta ha sido defendida con grandísima pasión sobre todo por Alfredo Rodríguez López-Vázquez (de ahora en adelante RLV).¹ Aquí me limitaré a un resumen esencial de los datos.

¹ En años recientes RLV no descarta la posibilidad de que Claramonte sea valenciano (RLV 2008: 12). No entraré en esa cuestión y seguiré llamándole “Murciano” para evitar repetir demasiadas veces su apellido; también me referiré a Tirso, llamándole, como suele hacerse, el “Mercedario”.

- 1) Existe un impreso titulado «EL BVRLADOR DE SEVILLA, / y combidado de piedra. / COMEDIA FAMOSA / DEL MAESTRO TIRSO DE MOLINA. / *Representòla Roque de Figueroa*» (= BP, o sea *Burlador princeps* para la primera edición del BS) y encuadernado en un tomo de seis comedias sueltas y desglosadas con foliación individual, que lleva la siguiente portada: «DOZE / COMEDIAS / NUEVAS / DE LOPE DE VEGA / CARPIO, Y OTROS AUTORES. / SEGUNDA PARTE. / Impresso con licencia; en Barcelona por Gerónimo Margarit, año de 1630».² También es seguro que el texto en realidad no fue publicado en Barcelona en 1630 y es muy probable que la impresión fuese realizada en Sevilla por Manuel de Sande poco antes, entre 1627 y 1629 (Cruickshank 1981). La calidad de la edición es bastante escasa.
- 2) Existen varias ediciones de los siglos XVII y XVIII, con un texto abreviado (= BA) respecto al anterior, que titulan la obra de la misma manera y la atribuyen siempre a Tirso de Molina.
- 3) Existe una suelta titulada «TAN LARGO ME LO FIAYS, / COMEDIA / FAMOSA, / DE DON PEDRO CALDERON»³ (de ahora en adelante se usarán la sigla TL para la obra y TLP, o sea TL *princeps* para la edición) No hay indicación alguna ni del lugar, ni del impresor o del año en que fue publicada; tampoco el frontispicio se refiere a ninguna compañía de actores que la hubiesen montado. Sin embargo es probable que la imprimiera en Sevilla Lyra, allá por el año 1635, probablemente de seis a ocho años después del *Burlador*.⁴ La calidad de la edición es tan mala como la de BP, si no peor.
- 4) No existen manuscritos ni del BS, ni de TL.
- 5) Existe un documento que nos asegura que en 1617 la compañía de Jerónimo Sánchez representó una pieza titulada *Tan largo me lo fiáis*, pero desconocemos el texto de la obra (García Gómez 2006).

² El único ejemplar se guarda en la Biblioteca Nacional de Madrid, bajo la signatura R-23.136.

³ Son las palabras que también en el BS constituyen la respuesta que don Juan da a quienes le amonestan, recordándole que tiene que arrepentirse de sus pecados antes de que llegue su hora.

⁴ «Con toda probabilidad el *Tan largo me lo fiáis* fue impreso por Lyra en Sevilla el año 1635 aproximadamente» escribió Cruickshank en una carta al prof. Xavier A. Fernández fechada el 11 de enero de 1988; cf. Tirso, BS y TL (Fernández): 11, nota 18.

- 6) Existe un documento (Fucilla 1957) que nos asegura que en 1625 se representó en Nápoles una pieza titulada *El convidado de piedra* (= *CP*), pero desconocemos el texto de la obra.
- 7) Los únicos nombres de autores que aparecen en los documentos son el de Tirso de Molina, al que todos los textos antiguos le atribuyen la pieza titulada *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, y el de Calderón de la Barca, al que le atribuye el *TL* el único texto antiguo (*TLP*).⁵
- 8) Por ninguna parte aparece, en la documentación histórica, el nombre de Andrés de Claramonte, ni como autor del *BS*, ni como autor de *TL*. Sobre el hecho de que *BP* y una obra segura de Claramonte, *Deste agua no beberé* (= *DANB*), representada en 1617, contienen la misma redondilla, volveremos más adelante.
- 9) Ni Tirso ni Calderón se han manifestado sobre la autoría de las obras, ni a favor ni en contra; pero todos los estudiosos están seguros de que *TL* no es de Calderón. En cambio la autoría del *BS*, indiscutida durante más de tres siglos, ha sido puesta en tela de juicio a partir de Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912), quien evocaba la posibilidad que el autor fuera Lope. Aunque la mayoría de los estudiosos siguen atribuyendo el *BS* a Tirso, algunos críticos, entre los cuales destaca Alfredo Rodríguez López Vázquez, quien lleva algún decenio estudiando a Claramonte y su obra, se decantan por otra opinión: según RLV Andrés de Claramonte sería el autor tanto del *BS* como de *TL* (y además de *La Estrella de Sevilla*, atribuida a Lope, *Dineros son calidad*, siempre de Lope etc.). Mi convencimiento, que he desarrollado en una serie de ensayos y en mi edición, es que el *BS* es de Tirso. En cuanto a *TL*, después de haber meditado atentamente sobre las aportaciones de RLV, pienso que no se pueda excluir del todo la hipótesis de que sea de Claramonte.

Este ensayo pretende discutir los argumentos de RLV, sobre todo las nuevas reflexiones que el crítico ha expuesto en dos de sus últimas intervenciones: la introducción a una nueva edición de *TL* (RLV 2008) y el Prólogo a la edición de 2016 del *BS*. Claro está que, en alguna ocasión,

⁵ Por eso sorprende que RLV afirme: «Como había apuntado en su día Daniel Rogers, aparecen aquí tres nombres: Tirso de Molina, Andrés de Claramonte y Pedro Calderón» (RLV 2008: 18). El nombre de Claramonte – repito – no aparece por ninguna parte.

sobre todo en el párrafo siguiente, hará falta referirse a opiniones presentadas en ensayos anteriores.

2. LAS HIPÓTESIS DE RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ

A continuación van las palabras de Marcelino Menéndez Pelayo:

¿En qué se funda la atribución de *El burlador de Sevilla* a Tirso (de cuyo estilo bien puede decirse que apenas tiene un solo rasgo), sino en el testimonio de esas partes apócrifas y *extravagantes* de Barcelona y de Valencia? Si el *Burlador* hubiera llegado a nosotros anónimo, todo el mundo, sin vacilar, hubiera dicho que era una comedia de Lope, de las escritas más de prisa; y no faltan críticos extranjeros, eruditísimos, por cierto, que así lo estimen (Menéndez Pelayo 1895: 194).

Ahora bien, nadie quiere quitarle importancia a la labor crítica de don Marcelino (es más, en el fragmento transcrito arriba hay por lo menos un concepto que seguramente merece ser aceptado – cf. abajo), pero sería arriesgado apoyarse en sus juicios filológicos, incluso en materia de atribución. La posible paternidad de Lope de Vega, insinuada muy vagamente y de paso, vale tanto como la de otros autores que siguen el patrón del Fénix, si nos basamos en elementos comunes a todo aquel admirable grupo de artistas.

Los estudiosos posteriores a Menéndez Pelayo que se han manifestado en contra de la atribución a Tirso (el Conde de Shack, Arturo Fari-nelli y otros), se basan fundamentalmente en los argumentos siguientes:

- 1) Tirso no alude nunca a este drama y no lo recoge en sus *Partes*;
- 2) la obra no se parece a otras comedias del autor, debido a que no concede especial importancia a los personajes femeninos (que a menudo suelen vestirse de hombres) y porque los labradores hablan en castellano y no, como sucede normalmente, en sayagués;
- 3) finalmente la *editio princeps* es una suelta bastante mala, que se remonta quizás al crepúsculo de la tercera década del siglo XVII y representa una edición fraudulenta.

Ahora bien, los críticos que mantenemos la atribución al Mercedario, solemos responder que:

- 1) Tirso no publicó todas sus obras en las *Partes*, ni aludió en sus escritos a todas sus comedias; por otra parte nunca desmintió la paternidad del *BS*, a pesar de haber vivido por veinte años después de su publicación; tampoco ponen en duda la atribución al Mercedario las ediciones abreviadas del *BS* (*BA*) de los siglos XVII y XVIII. Ya Rogers (1977: 16) hizo notar que las cinco *Partes* en las que se reúnen las comedias de Tirso, cada una con doce piezas («and not all of these plays authentic») contienen sólo una pequeña parte de la producción del mercedario, que en 1621 habría escrito más de trescientas comedias.⁶ En principio podría haber más de una razón por la que Tirso escribiera una obra un tanto distinta a su forma acostumbrada: esto les ocurre a varios autores: por ejemplo *La Numancia* de Cervantes es anómala respecto al resto de sus obras y prácticamente cada obra de Dante Alighieri es distinta de las demás. También en principio podría haber más de una razón por la que Tirso no quisiese divulgar demasiado el hecho de que había escrito una obra como el *BS*: por ejemplo por la crítica demasiado feroz que afecta a todas las capas

⁶ Es conveniente acudir a las sintéticas palabras de Profeti 2014: 1098-9: «[...] anche il *corpus* drammatico di Tirso pare presentare alcuni problemi. Durante la sua vita appaiono infatti 5 Parti di commedie, che tuttavia non risultano pienamente affidabili. La *Primera parte* è anteriore al 1635; appare quindi nel periodo di divieto di stampare commedie in Castiglia; infatti le due edizioni che se ne conoscono, del 1627 e del 1631, uscirono a Siviglia e Valenza. La *Segunda parte* poté invece essere edita a Madrid; le commedie vi si dicono “riunite da suo nipote don Francisco Lucas de Ávila”. Paradossalmente questa seconda parte appare nel 1635, quindi un anno dopo la *Parte tercera*, che è del 1634; nello stesso anno della *Cuarta parte*. Del 1636 è infine la *Quinta parte*, ultima di questa serie specifica di Tirso. Il problema è costituito proprio dalla seconda parte, che comprende un’opera portante come *El condenado por desconfiado* [del que suele decirse que parece constituir un díptico con el *BS*: en aquél el protagonista es condenado al infierno por no fiarse del perdón de Dios, en este por confiar demasiado en la posibilidad de arrepentirse en el último momento; de todos modos no puede decirse que si Tirso no resultara el autor de uno de los dos dramas no podría serlo de otro], e che presenta una dedica polémica e sibillina: “Dedico, de estas doce comedias, cuatro, que son mías, en mi nombre, y en el de sus dueños las otras ocho (que no sé por qué infortunio suyo, siendo hijas de tan ilustres padres, las echaron a mis puertas), las que restan”. La dichiarazione è stata quasi sempre interpretata come un rifiuto dello otto misteriose commedie, che Tirso non identifica esplicitamente. Ma perché, se non sue, egli si sarebbe preso la briga di raccogliarle e pubblicarle? E perché non le avrebbe identificate? Non si dovrà leggere nella dedica un’ironica rivendicazione di opere che erano corse, magari in redazioni diverse, sotto nomi e paternità false? La proposta di un problema del genere valga a sottolineare le difficoltà ad orientarsi nel *mare magnum* del teatro aureo».

de la sociedad, por un estilo a veces demasiado “fuerte”, por un matiz sulfúreo que envuelve la obra etc. Es más, las dos razones podrían apoyarse mutuamente: Tirso no acogió en su obra completa al *BS*, precisamente porque los rasgos distintivos de la comedia le empujaron a querer olvidarse de ella. Sea como fuere, son muchos los autores que por varias razones parecen renegar de algunas de sus obras, incluso si se trata de obras maestras (de Virgilio a Tasso a Chopin).

- 2) Tirso escribió muchas piezas en las que el protagonista es masculino – y por otra parte en el *BS* las mujeres juegan un papel muy importante; además existen muchas comedias en las que es difícil decir si el protagonista es el hombre o la mujer; y a menudo también los labradores de sus comedias hablan en castellano.⁷
- 3) Por último el hecho de encontrarse en la colección facticia de las *Doze comedias nuevas*, bajo el nombre de Tirso, no significa automáticamente que su autor no sea él. Un análisis pormenorizado y no prevenido del *BS* muestra profunda sintonía con el teatro de Tirso,⁸ aunque el drama sobre don Juan tenga sus peculiaridades y sus rasgos originales, juicio que no solo no brinda un motivo razonable para quitarle la paternidad de la obra, sino que lleva a reconocer una veta artística algo distinta, que enriquece la producción dramática del mercenario.

En realidad no existen argumentos sólidos que impidan ver en el autor del *BS* a Tirso de Molina, atribución que nunca ha sido desmentida por ningún documento de cualquier tipo. Sin embargo no queremos decir que el problema de la autoría quede resuelto de forma tan evasiva. Todo lo contrario: teniendo en cuenta que también existe el problema de la autoría de *TL*, asumimos que nos enfrentamos con algunas soluciones posibles:

- 1) Tirso es el autor del *BS* y otro comediógrafo es el autor de *TL* (es la tesis, entre otros, de Xavier A. Fernández, de Luis Vázquez y la mía);
- 2) Tirso es el autor de *TL* y otro comediógrafo (¿Andrés de Claremonte?) es el autor del *BS* (es la tesis de Gerald Wade);

⁷ Por ej. los aldeanos de *La villana de la Sagra* (1612) hablan culto. En esta comedia el gracioso Carrasco es un poco como Ripio y Fulgencio tiene algo de Gaseno.

⁸ Véanse sobre todo la ed. de Luis Vázquez y, por lo que se refiere al personaje de don Juan, el fundamental libro de Dolfi 2008. Véanse también mis contribuciones, las notas a mi edición y lo que digo en el resto de este ensayo.

- 3) Claramonte es el autor tanto de *BS* como de *TL* (es la tesis de Rodríguez López-Vázquez).

Otras tesis posibles (por ej. Tirso es el autor tanto de *BS* como de *TL*) no parece que hayan tenido mucha aceptación.

En cuanto al problema de la cronología relativa de las dos obras, las posibilidades parecerían dos y no más:

- 1) el *BS* es anterior a *TL*;
- 2) *TL* es anterior al *BS*.

Finalmente, en cuanto al problema de la dependencia textual las posibilidades parecen tres:

- 1) el *BS* depende de *TL*;
- 2) *TL* depende del *BS*;
- 3) tanto el *BS* como *TL* dependen de un texto previo.

En este tercer caso la anterioridad del uno respecto al otro no tendría mucha importancia, y el *BS* y *TL* podrían incluso ser textos síncronos. Téngase en cuenta que *TL* desarrolla una acción dramática básicamente igual a la del *BS*; además muchos versos son idénticos o presentan mínimas variantes (casi la mitad, según los cálculos de José María Ruano de la Haza),⁹ algunos son distintos, aunque pertenezcan a secuencias muy parecidas, en algunos casos uno de los dos textos tiene versos y secuencias que le faltan al otro.

Como decíamos antes, RLV ha lanzado una serie de hipótesis:

- 1) El *BS* no es de Tirso, y el autor tanto de esta obra como de *TL* es Andrés de Claramonte dramaturgo contemporáneo de Tirso, pero fallecido dos décadas antes que el *Mercedario* (1626);
- 2) *TL* es anterior al *BS* y está bien representado por la suelta, donde se notan poco más que unos cortes “limpios” (o “de tijera”) en la tercera jornada por razones de espacio;

⁹ Ruano 1997. Los cálculos de Fernández son algo distintos: el texto de *TL* sería totalmente coincidente con el del *BS* en un 37% y totalmente diferente en un 38%; en el restante 25% los textos serían en parte iguales y en parte desiguales (1981: 393, nota 5).

- 3) El *BS* es en principio una refundición del mismo autor, pero el texto de la *princeps* no se basa propiamente en un manuscrito de Claramonte, sino en los recuerdos de actores que lo habían representado y, pasando de una compañía a otra sin disponer de ejemplares escritos, recordaban el texto de forma muy parcial y confusa.¹⁰

También hemos aludido anteriormente al hecho de que, en años recientes, Ángel María García Gómez ha descubierto un documento según el cual la compañía de Jerónimo Sánchez representó el 4 de agosto de 1617 una comedia titulada *Tan largo me lo fiáis*. Desafortunadamente ni conocemos el texto de esta comedia, ni esta pieza está vinculada, en aquel documento, a un autor concreto (ya sea Tirso, ya sea Claramonte u otros). Y el papel de 1617 se puede referir a una comedia con el mismo título, pero fundamentalmente distinta, cosa que ocurre más de una vez en el teatro barroco: piénsese en *La serrana de la Vera* de Lope de Vega y en la de Luis Vélez de Guevara, en *Los Comendadores de Córdoba* de Lope y en los de Álvaro Cubillo de Aragón, en *El médico de su honra* del Fénix y en el de Calderón etc.; sin contar las piezas con título distinto pero con tema idéntico o muy similar; por ej. *El valiente Céspedes* de Lope y *El Hércules de Ocaña* de Vélez de Guevara o el de Diamante. Y los ejemplos se podrían multiplicar con mucha facilidad. Que aquella comedia coincida con la suelta de *TL* es hipótesis indemostrable, y, aunque fuera cierta, eso no querría decir que *TL* sea de Claramonte, ni que sea anterior al *BS*. Me parece ver aquí un doble error de método: 1) pretender que una obra de la cual se conoce solo el título sea la misma que otra (del mismo título) de la cual conocemos el texto; 2) dar por sentado que la existencia de un *TL* en 1617 signifique que este texto sea anterior al *BS*, sobre cuya fecha el documento no influye en absoluto. De hecho, basándose en otros argumentos (cf. más abajo), se puede sostener que el *BS* se remonta a 1616, así que la fecha de 1617, en la que Claramonte representó *DANB* y Jerónimo Sánchez montó un *TL*, aunque fuera el mismo que la suelta, no implica la conclusión que *TL* y *DANB* sean anteriores al *BS*.

El detalle que nos permite fechar el *BS* es, como se sabe, la alusión a la iglesia de San Francisco de Madrid en el penúltimo verso de *BP* (= v.

¹⁰ Sobre el problema de los actores, me permito remitir a D'Agostino 2004 y a otros ensayos míos.

2875 de mi edición), según vio correctamente Luis Vázquez;¹¹ más precisamente esta alusión permite colocar el *terminus ante quem* en el año 1617. Además se ha notado (Labertit 1979) que los vv. 1842-1847 del *BS* parecen tener como fuente una escena de la segunda parte del *Don Quijote*, publicada en 1615. En conclusión la fecha más probable resulta 1616, año en el que, entre otras, Tirso de Molina vivió por algún tiempo en Sevilla antes de embarcarse para Santo Domingo; no es indispensable creer que el autor haya escrito el *BS* en dos semanas o dos meses, pero una cierta prisa (ya notada por don Marcelino, cf. arriba) podría ser responsable de algunas imperfecciones o contradicciones que he detallado en otras ocasiones (por ej. el comentario a los vv. 1276-1279 y 1293-1297 en mi edición).

RLV ha demostrado que Claramonte tenía estrecha relación con la familia Ulloa; de esta constatación y del hecho de que en *TL* se dice que el sepulcro del Comendador se trasladará a la iglesia de San Julián de Toro, ciudad también vinculada a los Ulloa, deduce el crítico que la variante «en San Francisco en Madrid» de *BP* es una alteración del original, que tiene que decir: «de aquí a San Julián de Toro». Pero a lo sumo la variante de *TL* puede sugerir que el autor de esta versión estaba relacionado con la familia Ulloa, y que por consiguiente Claramonte podría ser un candidato digno de ser tenido en consideración para *TL* y nada sugiere en cuanto al *BS*. Es más: si, como quiere RLV, Claramonte es el mismo autor primero de *TL* y después del *BS*, tendríamos la curiosa consecuencia de que primero habla de San Julián de Toro y luego desmiente su apego a los Ulloa, porque cambia la iglesia por San Francisco el Grande

¹¹ Véase una rica nota de Vázquez 1989 en Tirso, *BS* (Vázquez): 292-3: «[...] Tirso – que conocía, como madrileño y como erudito – las capillas de enterramiento en dicha iglesia de la Corte [se refiere a San Francisco], tenía sus buenas razones para ese final de su obra: Miembros ilustres de la Orden de Calatrava estaban allí enterrados. [...] Puesto que los cronistas deploran “la devastación que de todo este tesoro artístico se hizo con la reforma que en la iglesia se realizó por el año 1617” (Barriuso), se deduce que cuando se escriben los versos de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* todavía no se habían comenzado las obras en San Francisco, y los sepulcros célebres estaban en sus antiguos lugares. El año 1617 podría, pues, ser un término *ad quem* para delimitar la fecha de composición de B: Don Gonzalo de Ulloa, Comendador mayor de Calatrava – el *Convidado de piedra*, immortalado gracias a su relación con don Juan – ¿dónde podía estar en “memoria más grande” que junto a sus ilustres hermanos de fama y hábito, “en san Francisco en Madrid”?».

de la capital. Se podrá insinuar que, puesto que el *BP* es un texto reconstruido de forma precaria gracias a la ayuda de unos actores después de la muerte de Claramonte, alguien, que no recordaba las relaciones del Murciano con los Ulloa, introdujo la variante madrileña. Pero esta sería una de las suposiciones sin fundamento y creadas *ad hoc*, para que sirvan como una ganzúa del argumento de los actores, argumento cuya debilidad e ineficacia pensamos haber demostrado ya en otras ocasiones.

La última hipótesis sería que el título de *TL* se refiere a la forma primitiva del *BS*, que se titularía *Tan largo me lo fiáis*, pero estaría más cercana a la *princeps* del *BS* que a la suelta de *TL* (véase *infra*). Esta hipótesis es tan indemostrable y sin fundamento como las otras.

Por último, antes de pasar adelante, no podemos excluir que el epígrafe original del primer Don Juan fuese limitado a la segunda parte: *El Convidado de piedra*, y eso por una doble razón: porque a este título podría aludir el v. 2873 (uno de los últimos), según una costumbre de la época, y porque así se titulaba la comedia representada en Nápoles en 1625 (cf. Fucilla 1957). A pesar de esto, que sigue siendo una hipótesis, prefiero usar el epígrafe más tradicional, atestiguado por la *princeps*.

3. EL BURLADOR ES ANTERIOR A *TAN LARGO*

Sobre estas bases tan frágiles es imposible y metodológicamente incorrecto asegurar, como lo hace repetidas veces RLV, que el documento encontrado por García Gómez ha solucionado la cuestión de la prioridad de *TL*. Ese documento, por importante que sea, no ha solucionado prácticamente nada. A falta de fechas seguras y datos externos interpretables de forma inequívoca,¹² la cuestión se debe examinar con instrumentos filológicos.

En realidad la situación descrita arriba no es única en el teatro barroco, todo lo contrario; pero no por eso deja de ser problemático enfocar los problemas filológicos de una tradición de este tipo. Básicamente se barajan las siguientes posibilidades:

¹² El argumento de Vázquez a favor de 1617 como *terminus ante quem* para el *BS* es el único dato externo interpretable como seguro.

- 1) uno de los dos textos está más próximo al original (= BO) y el otro representa la refundición del primero;¹³ dos variantes: i) $BO \rightarrow BP > TL$; ii) $BO \rightarrow TL > BP$;
- 2) uno de los dos textos refleja, aunque con muchos defectos, la forma original y el otro constituye la refundición de ese mismo original; dos variantes: iii) $BO \rightarrow BP$ y $BO > TL$; iv) $BO \rightarrow TL$ y $BO > BP$;
- 3) ambos textos son la refundición de un tercero, un arquetipo (ω) o sea un texto que ya presenta defectos que le alejan, poco o tanto, del original; v) $BO \rightarrow \omega > BP$ por un lado y $BO \rightarrow \omega > TL$ por el otro;
- 4) ambos derivan de un arquetipo, pero uno de los dos con más fidelidad y el otro con voluntad de refundir; dos variantes: vi) $BO \rightarrow \omega \rightarrow BP$ y $BO \rightarrow \omega > TL$; vii) $BO \rightarrow \omega \rightarrow TL$ y $BO \rightarrow \omega > BP$.

Como se ve, se trata de nada menos que de siete posibilidades teóricas, sin contar otras variantes admisibles. Una situación de ese tipo exige el uso de la navaja de Ockham.

Por si fuera poco, el problema filológico (texto, fecha, autor) del BS suele entrelazarse en la práctica de los editores con el de la valoración estética, y aunque el quehacer ecdótico prescinda de todo juicio literario, sucede que no siempre es fácil separar las dos instancias, y, quien más quien menos, ocurre que a veces también el editor más riguroso pueda tener deslices determinados por su visión literaria. El filólogo trabaja para aclarar, en la medida de lo posible, cuál es el texto auténtico, no cuál es el texto artísticamente más valioso, pero está claro que incluso los llamados “criterios internos” (por ejemplo el de la *lectio difficilior potior* y el de la *conformatio textus* y *contextus*), que tienen su validez en la *examinatio* (o sea cuando se trata de establecer cuál pueda ser la lección con mayores garantías de autenticidad, ya sea por *selectio*, ya sea por conjetura), se mezclan, a veces inevitablemente, en las operaciones de *recensio*, es decir en la fase en la que hay que reconocer las relaciones genealógicas entre los códices.

La presencia de una refundición dificulta en parte la aplicación de la lógica ecdótica en la *recensio*, porque no se trata, en términos propios, de lo que se suele llamar una “transmisión normal” (normal en el sentido genealógico, por supuesto; con otro enfoque refundir un texto es una

¹³ Con el símbolo \rightarrow indico una descendencia directa que no constituye una refundición, con el símbolo $>$ la voluntad de rehacer el texto.

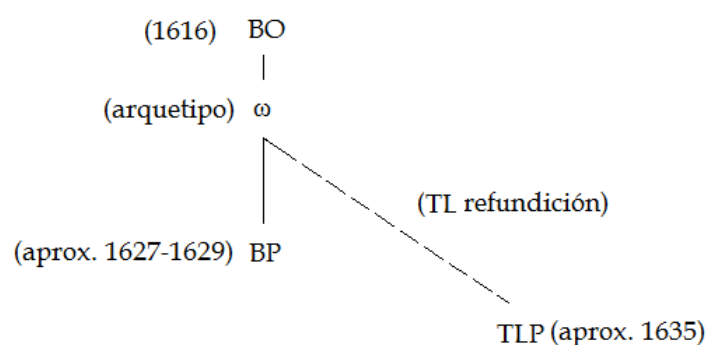
práctica normalísima).¹⁴ Quien refunde – y hay que ver también y sobre todo *cómo* refunde – insta una relación textual menos estrecha con el texto refundido respecto a la de un copista/tipógrafo que se limite a transcribir el antígrafo introduciendo erratas, olvidos y otras innovaciones, voluntarias e involuntarias, que no tienen la finalidad de producir un texto distinto, aunque una innovación voluntaria puede denunciar la tendencia, esporádica o constante, de un copista a hacerse coautor del texto que transcribe. En el caso de las obras teatrales es además posible que el tipógrafo trabaje a partir no del original o de una copia más o menos fiel, sino de un ejemplar de la compañía de actores que han montado la comedia (muchas veces con cortes y otras intervenciones) o que por lo menos adapte el texto a la hora de imprimirlo: a menudo el cajista está obligado a modificar el antígrafo por la escasez del espacio útil y, como se comprende fácilmente, los cortes se dan sobre todo en las páginas finales de las ediciones sueltas, cuando uno se da cuenta de que es imposible que quepa todo lo que queda del modelo. Por lo tanto tenemos impresos que pueden representar no sólo una, sino más de una o incluso todas estas características: adaptación heredada de la compañía de actores, adaptación del cajista, reelaboración por parte del mismo autor, refundición por parte de otro autor. Lo que sí suele hacer un refundidor es tratar de corregir los eventuales errores de su modelo, precisamente porque, al fin y al cabo, está escribiendo un texto poco o tanto distinto; lo que no quita que introduzca errores que son harina de su costal, y tampoco es normal que corrija absolutamente todos los defectos de la obra que está refundiendo.

Antes de seguir adelante, podemos tranquilamente considerar como intrascendente la identidad (o casi identidad) de la redondilla que aparece en los vv. 1806-1809 del *BS* y en los vv. 487-490 de *DANB*. Como todos sabemos, dos redondillas de *El remedio en la desdicha* de Lope se encuentran, casi idénticas en el *Condenado por desconfiado* (cf. por último la edición del *Condenado* por el propio RLV 2008). Y no pocos versos del *BS* estaban ya en *La adúltera virtuosa* (1604) de Mira de Amescua: me refiero a los vv. 109-110, 1814, 2304; además otros versos manifiestan un parecido muy claro (121-122, 239, 563-564, 651-652, 1082, 1559, 1608-1609, 1674,

¹⁴ Me permito remitir a D'Agostino 2001.

2093, 2199, 2359 de mi edición).¹⁵ El hecho de que la redondilla sea métricamente perfecta en *DANB* y defectuosa en el primer verso de *BS* no demuestra nada, puesto que el defecto se puede atribuir a un error del cajista y no al autor (que, repetimos, en opinión de RLV es el mismo, Andrés de Claramonte). Si acaso es notable el que la redondilla en cuestión no aparezca en *TL* (que en la reconstrucción de RLV es el original del primer Don Juan y es siempre del mismo comediógrafo murciano). Sobre las otras relaciones que RLV establece entre el *BS/TL* y *DANB*, drama que en realidad desarrolla una historia que no tiene nada que ver con el *BS* y como mucho presenta afinidades que podríamos encontrar en una gran cantidad de piezas teatrales del siglo XVII, volveremos más adelante.¹⁶ Pero podemos adelantar que si, como queda demostrado por Vázquez, el *BS* fue escrito antes de 1617 y, como hemos sugerido, en 1616, lo más probable es que Claramonte en 1617 copiara la redondilla en cuestión, y que el caso la ha transmitido mejor en *DANB* que en la *princeps* del *BS*.

La hipótesis que me parece más adecuada para explicar todas las características de la historia de nuestro texto es la núm. vi de las indicadas arriba, que podemos representar por medio de este árbol genealógico:



¹⁵ Recuérdese que, si es cierto que en *DANB* aparecen personajes que se llaman Juana y Diego Tenorio y Tisbea (por cierto sin ninguna relación con el *BS* o con *TL*), en *La adúltera virtuosa* aparecen el Rey de Nápoles, doña Juana de Aragón, un villano llamado Coridón y otro de nombre Gaceno. Pero sería muy fácil rastrear en el teatro aurisecular nombres que se repiten por muchas razones.

¹⁶ Véase la nota anterior. Me permito remitir también a D'Agostino 2004.

3.1. *Arquetipo*

La existencia de un arquetipo se desprende del v. 1543, donde tanto *BP* como *TL* introducen el mismo verso («adonde la burla mia») que deshace la rima consonante (se trata de una redondilla en *–ora, –amos, –amos –ora*) pero no estropea ni la sintaxis ni el sentido (es el verdadero *error communis*, monogenético y separativo).

	<i>BS</i>		<i>TL</i>
1536	<i>Cat.</i> Serà muger cantimplora. <i>Mot.</i> En Gradass os aguardamos: <i>d. Iu.</i> A Dios Marques. <i>Cat.</i> Donde vamos? <i>d. Iu.</i> Calla necio, calla agora,	1605	<i>Cata.</i> Serà muger cantimplora. <i>Mar.</i> En Gradass os aguardamos: <i>d. Iu.</i> A Dios Marques. <i>Cat.</i> Dõde va- <i>d. Iu.</i> A donde la burla mia (mos? se execute. <i>Cata.</i> No se escapa
1540	adonde la burla mia execute. <i>Cat.</i> No se escapa nadie de ti. <i>d. Iu.</i> El trueque adoro; <i>Cat.</i> Echaste la capa al toro?	1610	nadie de ti. <i>d. Iu.</i> El trueco adoro. <i>Cat.</i> Echaste la capa al toro.
1544	<i>d. Iu.</i> No, el toro me echó la capa.	1612	<i>d. Iu.</i> Escapeme por la capa. <i>Vanse.</i>

Esta es la reconstrucción: en *BO* se encuentra un texto verosíblemente como el siguiente:

CATALINÓN	Será mujer cantimplora.	1540
MOTA	En Gradass os aguardamos.	
DON JUAN	Adiós, Marqués. <i>Hablan aparte don Juan y Catalinón</i>	
CATALINÓN	¿Dónde vamos?	
DON JUAN	Adonde mi burla agora ejecute.	
CATALINÓN	No se escapa nadie de ti.	
DON JUAN	¡El trueque adoro!	1545
CATALINÓN	¿Echaste la capa al toro?	
DON JUAN	No, el toro me echó la capa.	

El arquetipo (ω) sustituye con el artículo *la* el posesivo átono *mi* del v. 1543 y, cuando se da cuenta, lo reintegra, pero, teniendo que ponerlo después del sustantivo (*burla*), lo escribe con la forma tónica (*mía*); en esta operación cae *agora* y el resultado es: *adonde la burla mía*. Sucesivamente alguien (*BP*) se percató del error y trata de enmendarlo, inventándose un verso ripioso con el que don Juan calla sin alguna necesidad a Catalinón

(de hecho continúan intercambiándose cuatro breves réplicas), pero recupera la rima correcta. En cambio *TL*, por una razón que desconocemos, no interviene.

3.2. *Casos de distracción del autor*

Por otro lado, en un par de lugares, más que pensar en un error de arquetipo, creo que es preferible apelar a una distracción del autor, ocasionada posiblemente por una cierta prisa con la que tuvo que escribir la pieza (cf. *supra*).

1) *BS* 1276-9. El marqués de la Mota le revela a don Juan que ama, correspondido, a su prima doña Ana de Ulloa, pero «El Rey la tiene casada, | y no se sabe con quién». Cuando Mota se separa de don Juan para entrar en el palacio real, parece que quiere enterarse de la decisión de Alfonso XI; las palabras usadas por los dos al separarse (vv. 1282-1285) no son tan claras: helas aquí en la versión de *BP* (en este caso *TL* es muy parecido): «[Mota] Agora estoy aguardando | la postrer resolución. | [don Juan] Pues no perdáis la ocasión, | que aquí os estoy aguardando». ¿Cuál es la ocasión que el Marqués no debe perder? Cuando Mota regresa (v. 1378 ss.) no le dice a nadie lo que ha hecho y se ve que no conoce ni la decisión del rey ni la de su prima. Lo único que sabemos es que doña Ana le comunica por escrito al primo su resolución, pero su carta cae en las manos de don Juan.

2) *BS* 1293-7. Inmediatamente después de que don Juan y el marqués de la Mota se hayan separado, una criada de doña Ana, quedando invisible detrás de una reja, le habla al Burlador y le entrega un papel de su ama. La mujer ha escuchado la conversación entre los dos caballeros, de la cual ha sacado la conclusión de que don Juan es amigo de Mota. Pero entonces, ¿por qué no le ha entregado el papel directamente al Marqués?¹⁷

¹⁷ No se deben considerar errores de distracción los casos en los que, según una práctica teatral de la que tenemos muchos testimonios y no sólo españoles (por ej. Shakespeare) el tiempo dramático no se corresponde con el tiempo cronológico; véanse por ej., en mi edición, las Situaciones XII, XIII y XV y los comentarios correspondientes.

3.3. Casos que demuestran la anterioridad textual del BS

Hay evidencia de que en no pocos casos, es *TL* el que supone la lección de *BP* y no al revés. En efecto *TL* está plagado de contradicciones argumentales y diegéticas que desaparecen en la versión del *BS*, cuya lección en muchas ocasiones ofrece también la explicación de la rareza de *TL*. Veamos cuatro casos:

- 1) En el v. 73 de *TL* aparece el *Soldado* núm. 2, pero en la acotación anterior (vv. 37-38) no habían salido militares, sino criados; en cambio la correspondiente acotación del *BS*, entre los vv. 26 y 27, había introducido la guarda, o sea los soldados de guardia. Esto demuestra que el autor de *TL* depende de un texto idéntico o muy parecido al de *BP*, cuya lección recupera en un segundo momento y, esta vez, de manera torpe.
- 2) En los vv. 377-384 de *TL* don Pedro Tenorio le “revela” al duque Octavio que la mujer cogida *in flagrante delicto* es Isabela: «La muger, que es Isabela, | que para admirarte nombro, | en la presencia del Rey, | con lagrimas, y solloços, | dixo, que era el Duque Otauio | el que con nombre de esposo | de su honor auia gozado, | estimandola en tan poco». Los versos correspondientes del *BS*, que se encuentran en una secuencia anterior (*BP* 146-51: «La muger, que es Isabela, | que para admirarte nombro, | retirada en essa pieça, | dize, que es el Duque Octauio | que con engaño y cautela | la gozó») tienen un sentido perfecto, pero muy distinto: don Pedro le está revelando la identidad de la mujer al rey que la ignora y es consciente de que esta revelación le admirará. En cambio los versos de *TL* no son coherentes, porque don Pedro finge estar al corriente de la culpa de Octavio y por lo tanto, ¿qué sentido tiene decirle que la revelación del nombre de Isabela le admirará? El autor de *TL* ha desplazado de manera desafortunada un detalle de un texto al otro.
- 3) En el comienzo de la Jornada II, don Diego Tenorio, padre de don Juan, informa al rey de España que en Nápoles el Burlador ha engañado a su amigo Octavio y ha deshonorado a la duquesa Isabela. Alfonso XI, que inicialmente había decidido el casamiento de don Juan con doña Ana de Ulloa, ahora (según *BP*) prefiere obligar al Burlador a que se una en matrimonio con Isabela, para reparar el agravio. Llega Octavio y empieza a contar su historia, pero el rey le interrumpe,

diciéndole que ya se ha enterado de su infortunio y sabe que él es inocente; y aprovecha la coyuntura para ofrecerle la mano de doña Ana. En el texto de *TL* muchos detalles son distintos, sobre todo el siguiente: no se dice nunca que Alfonso XI ha decidido la boda de don Juan con Isabela, cosa que no se puede achacar a un “corte de tijera”, porque estamos en medio de octavas sin defectos métricos. Pues entonces, ¿a qué se refiere don Diego Tenorio cuando dice: «y quando aqui pende el sossiego | de don Iuan, y con esto el yerro enmienda, | por quien se acaba el encendido fuego | que el començò» (*TL* 895-8)?¹⁸ Y ¿por qué razón casar al duque Octavio con doña Ana de Ulloa «viene a ser [...] el mejor medio, | *que* a dos casos como estos dà remedio» (*TL* 891-2)? ¿Por qué a *dos* casos? Si Octavio se casa con doña Ana, Isabela se queda sin marido. El autor de *TL* se olvidaría de mencionar el proyecto de matrimonio de don Juan con Isabela; probablemente para él la palabra *dos* se refería a la doble boda, pero en ningún momento de esta secuencia se habla de las nupcias de don Juan con la duquesa napolitana, que sin embargo están previstas también en *TL*, como se ve en la tercera jornada (por ej. *TL* 2219-20: «[Isabela] No nace mi tristeza | del ser esposa de don Iuan»).

- 4) Como se sabe, el *BS* presenta una loa de Lisboa bastante larga (137 vv.) en la I Jornada: el Rey de España recibe a su embajador en Portugal, el Comendador Gonzalo de Ulloa y, después de haber escuchado un resumen muy sintético del resultado de la misión diplomática, le pide que le haga una descripción de la ciudad. *TL* presenta en cambio una larguísima loa de Sevilla (el doble de la otra) en la segunda Jornada, pronunciada por don Juan. En mi artículo de 2004 he examinado el paso paralelo de la entrevista entre el Rey y el embajador en la I Jornada, donde se percibe muy claramente que el refundidor de *TL* no ha sabido reestructurar de manera clara el pasaje, privado de la loa: en ambos casos el diálogo entre Rey y embajador empieza con una pregunta sobre el resultado de la embajada: en el *BS* don Gonzalo relata sintéticamente los detalles y Alfonso XI

¹⁸ Además la expresión «con esto el yerro enmienda» (*TL* 896) es ambigua: ¿se refiere a las bodas de don Juan con Isabela (pero no se aclara qué es *esto*) o al hecho de que la decisión de casar al duque Octavio con Ana de Ulloa anule la culpa de don Juan hacia su amigo? (en este caso el sujeto de *enmienda* sería el rey).

manda que los acuerdos entre España y Portugal se firmen inmediatamente. Pero en *TL* a la pregunta del Rey, don Gonzalo no contesta prácticamente nada, limitándose a decir que el rey de Portugal le recibió bien (v. 675), sin añadir detalles de tipo político-diplomático. A continuación el Rey tiene una réplica un tanto esperpéntica, donde se dice que su primo, o sea el monarca portugués, recibió bien al Comendador porque «Temió la espada | en el famoso brazo de un Ulloa» (!) y añade «cuyo esfuerzo y valor, cuyo decoro | tantas veces temor le ha puesto al moro»: que el moro huya atemorizado por el “decoro” del Comendador (!) parece más bien una tontería, por no decir otra cosa. Este y otros muchos casos hacen sospechar que el refundidor escribió a veces algo provisional (aquí un trisílabo cualquiera en *-oro* para apuntalar la rima), reservándose el retocarlo en un segundo momento, momento que probablemente no llegó nunca. Además, mientras al final de la loa de Lisboa, la transición a la pregunta: «¿Tenéis hijos?» (con lo que sigue) es natural, porque el Rey, muy satisfecho por el resultado de la misión diplomática y más aún por el magnífico informe sobre la capital portuguesa, premia al Comendador con un buen matrimonio para su hija, en *TL* el sentido de la misma pregunta es mucho menos claro. Otra señal de que es *TL* el texto derivado. Y no digamos nada de la congruencia entre las loas y los personajes que las pronuncian: perfecta la de Lisboa, alabanza de una ciudad positiva en la boca de un personaje positivo (el Comendador todavía no presenta la ambigüedad de la Estatua), con una perfecta relación con el sentido de crítica política de la pieza; del todo inapropiada la alabanza de una ciudad negativa (como se verá no solo en la referencia a la calle de la Sierpe, sino a toda la corte) en boca de un personaje negativo que exalta los aspectos positivos de la ciudad y lo hace de forma contraria a su perfil de personaje todo acción que no se demora en las palabras; de hecho las réplicas más largas pronunciadas por don Juan en el *BS* son el galanteo de Aminta (2036-2061: 26 vv.), y el soliloquio después de la invitación de la Estatua (vv. 2469-2492: 26 vv.); cuando lee la carta de doña Ana, sí emplea 44 vv., pero de estos 19 los ocupa el mensaje contenido en el billete; por lo demás don Juan va del medio verso a los 12-13 como mucho.

Para otros casos remito a mis ensayos anteriores y a mi edición. Lo que queda claro es que es el autor de *TL* quien reelabora, porque se ve perfectamente cómo corta, recupera en un segundo momento y cose fragmentos textuales con resultados a veces desastrosos. A menudo, a decir verdad, modifica con método: y la consecuencia es que el personaje de don Juan pierde el perfil del *BS* para adquirir las connotaciones morosas y banales de un *garañón* (término que de hecho sustituye en *TL* al de *burlador* todas las veces que este aparece, excepto una).

Por último, dado que hay una serie de errores separativos a cargo tanto de *BP* como de *TL*, o sea, dado que hay casos en los que el texto defectuoso de *BP* se puede corregir con *TL* y, al revés, hay lecciones de *BP* que pueden enmendar a *TL* (remito a mi aparato crítico), parece evidente que ninguno de los dos deriva *recta via* del otro. Lo que nos lleva al *stemma codicum* antes propuesto, y a la conclusión de que la *princeps* refleja el *BS* mucho más de cerca que *TL*. Por su parte, las llamadas ediciones abreviadas (*BA*) del *BS* parecen derivar de *BP*, al que a veces, aunque no siempre, corrigen *ex ingenio*, cuando se trata de defectos fácilmente detectables y eliminables.

Si además, fuera del ámbito estrictamente filológico, quisiéramos caracterizar las estrategias dramáticas de los dos autores, podríamos decir por lo menos lo siguiente:

- a) *TL* cambia el significado del amor, uno de los ejes temáticos del *BS*.¹⁹
- b) *TL* elimina la mayoría de los rasgos cómicos que caracterizaban al *BS*: no sólo censura los parlamentos bastos de Catalinón y de Ripio, sino que salva únicamente el diálogo entre don Juan y el marqués de la Mota sobre las prostitutas sevillanas; el personaje del gracioso casi desaparece.

¹⁹ Compárense los vv. 61-4 de *BP*: «[don Juan] Tío, y señor, | moço soy, y moço fuyste, | y pues que de amor supiste, | tenga disculpa mi amor», con los vv. 104-10 de *TL*: «Mi culpa no pide espacio, | tío, si me has de prender, | prendeme, lleuame preso, | y adierte, que aqueste escesso | por amor se pudo hazer: | amor es vna cautela, | y es ciego y loco quien ama». Sobre todo los dos últimos versos de *TL* resultan improbables en la boca de don Juan, aunque quisiéramos considerarlos dichos con hipocresía. En *BP* don Juan busca la complicidad y la comprensión de su tío sin teorizar acerca del *amour fou*, sino sólo sobre la *vis amoris* (*amor vincit omnia*), que, de forma sensual y cínica, es uno de los *pivots* de la comedia; en cambio *TL* une de manera impropia los dos temas. Aquí don Juan está hablando como Octavio (cf. vv. 317 y 342).

- c) Para distinguirse del *BS* el autor de *TL* se sirve mucho de la métrica, introduciendo formas que no estaban en el texto de la *princeps* (un soneto, por cierto malísimo), transformando algunas redondillas en quintillas y algunos endecasílabos sueltos en octavas.

Desde un punto de vista artístico, *BP* es un texto que, a pesar de sus defectos, deja ver claramente que el primitivo *BS* (*BO*) era una obra maestra, mientras *TL* es una refundición, en conjunto bastante torpe, prolija y falta a menudo de *know-how* dramático (aunque conserve unos cuantos versos aislados sin duda hermosos)²⁰ y para mí casi seguramente inacabada.

4. LA *LETANÍA MORAL* Y LOS VEINTE ÍNDICES DE AUTORÍA RESPECTO A *TAN LARGO/BURLADOR*

Así se titula una parte del *Prólogo a la edición de 2016* de *El Burlador de Sevilla*, «atribuida a Tirso de Molina» de RLV. En este prólogo el autor habla repetidas veces, hasta la saciedad, de una «*conjetura ad hoc*» inventada para atribuir el primer don Juan a Tirso, pero, si consideramos bien las cosas, es él quien ha inventado una *conjetura ad hoc* para atribuir el *BS* a Claramonte. Y la carga de la prueba de que el *BS* no es de Tirso, sino de Claramonte recae sobre quien le sustrae al Mercedario la paternidad de la obra. Sin embargo, dado que RLV acumula pretendidos indicios y pretendidas pruebas en favor de su conjetura *ad hoc*, es conveniente tratar de responder detenidamente a sus observaciones.

En realidad Claramonte, por como lo conocemos, es escritor muy desigual: si nos basamos en las obras que se le pueden atribuir legítimamente, pienso que nos podemos hacer la idea de que, aunque de vez en cuando acierte en algún resultado dramático y maneje bastante bien los instrumentos técnicos como la versificación, se trata de un segundón normalmente prolijo y de corto vuelo artístico (Hernández Valcárcel 2004). Claro está que si empezamos a atribuirle obras maestras como el *BS*, *El condenado por desconfiado*, *La estrella de Sevilla* etc., su perfil cambia muchísimo y Claramonte corre el riesgo de convertirse en la *première étoile* del

²⁰ Por ej. v. 2013, «¡Éstas son las horas mías!», que en *BP* suena: «¡Estas son las obras mías!».

teatro barroco español. Como sabemos, gran parte de las comedias áureas presentan más de una atribución, se leen en manuscritos que no se parecen a los impresos si no es en medida muy limitada, sufren refundiciones homo- o heteroautoriales etc.; y muchas obras de distintos autores tienen un aire familiar si comparamos el léxico, las figuras retóricas, las situaciones dramáticas etc. Así que atribuir con seguridad una obra anónima a un autor concreto no es tarea fácil, sobre todo si uno se basa en elementos muy poco seguros, como son unas analogías onomásticas y cuatro versos en común (que, como mucho, uno de los dos puede haber sacado del otro, y no importa si el más grande Tirso pudo habérselos hurtado al segundón Claramonte).²¹ Esto no quita que la labor de tratar de ver más claro en las atribuciones a grandes autores de algunas piezas dramáticas auriseculares sea digna del máximo respeto y que tengamos que agradecerle a RLV el que se dedique a ella con tanta pasión.

En el nuevo prólogo a RLV 2016, sin renunciar a los argumentos ya usados en todos estos años para atribuir la paternidad del *BS* a Claramonte, el crítico se basa por primera vez en la *Letanía moral*, obra de Claramonte publicada en Sevilla en 1613, pero que cuenta con aprobaciones en 1610 y privilegio en 1611. La *Letanía moral* es «una especie de interminable santoral en quintillas dobles con más de 20000 versos llenos de disparates que rozan la irreverencia» (Hernández Valcarcel 2004: 90). RLV introduce «veinte índices de autoría respecto a *Tan largo/Burlador*», o sea veinte palabras o sintagmas que se encuentran en la *Letanía moral* y a veces en otras obras de Claramonte y que se encuentran también en el *BS* y en el *TL*, pero no en otras obras de Tirso. De esto deduce RLV que el *BS* (y también el *TL*) se deben a la pluma de Claramonte. Para realizar este control, el crítico se sirve fundamentalmente del Corpus Diacrónico del Español (CORDE) de la Real Academia Española.

En esta parte de nuestro estudio nos vamos a ocupar de estos veinte índices, pero antes tenemos que sentar un par de principios metodológicos.

1. Si se quiere demostrar que una obra, atribuida en su momento (y en los siglos siguientes, con algunas dudas surgidas más o menos 250

²¹ En otro ensayo mantengo la posibilidad de atribuir la comedia *Dineros son calidad* a Lope de Vega, rechazando los argumentos que Rodríguez López-Vázquez aporta a favor de la hipótesis de que el autor sea Andrés de Claramonte; véase D'Agostino 2013.

años después) a Tirso, no es suya, sino de otro (en este caso Claramonte) con argumentos léxicos, no basta con encontrar en una obra temprana de Claramonte un ejemplo (a veces dos o tres) del uso de una cierta palabra o de un sintagma que aparece en el *BS*. Primero porque, sobre todo si se trata de un único ejemplo, estamos de frente a un caso en el que Tirso y Claramonte usarían una vez cada uno en su producción literaria la misma palabra o el mismo sintagma. Evidentemente, dado que RLV está convencido de que tanto *TL* como el *BS* son de Claramonte, mantiene que Tirso no escribió nunca las palabras del *BS* que comenta; otro estudioso, según el cual el *BS* es de Tirso, puede sostener con absoluta legitimidad que por lo menos una vez Tirso escribió las palabras y los sintagmas que se analizan, sobre todo si la explicación de RLV no llega a convencerle. Y si fueran dos casos de Claramonte contra uno de Tirso, se trataría siempre de una “prueba” inconsistente. Para que se pudiera atribuir a Claramonte el *BS*, este tendría que presentar unas cuantas palabras, unos cuantos sintagmas y algunas imágenes que se repiten con frecuencia muy notable y que se pueden reconocer como una cifra lingüística y estilística del Murciano. Porque si la tal palabra o el tal sintagma se encuentran también en Lope, en Mira de Amescua o en otros autores, no se puede decir que se trata de un rasgo exclusivo de Claramonte, y hay dos posibilidades: este y el Mercedario han coincidido casualmente en algunas expresiones que no se pueden considerar peregrinas (por ej. “mar alterado”) o bien uno o ambos comediógrafos las han recogido de otro autor. Además, en algunos de los casos traídos a colación por RLV se da una identidad formal pero el significado contextual es diferente (véase abajo, por ej. el sintagma núm. 2, “aspado lino” o el núm. 5, “langosta de las mujeres”).

2. Claramonte es autor poco presente en el CORDE, así que hay que agradecerle a RLV el haber leído detenidamente una obra indigesta como la *Letanía moral*, que no está ni en el banco de datos de la Real Academia ni en otros, y que brinda datos antes no barajados ni siquiera por el propio crítico. Pero, para actuar de forma imparcial, hay que ir más allá de los datos proporcionados por el CORDE también en el caso de Tirso, por lo menos usando el *Teatro Español del Siglo de Oro* (TESO), el *Cuerpo del Español de Mark Davies* (CORESP) o acudiendo a la lectura directa de las obras del Mercedario. Dicho de otra manera, habría que seguir los mismos protocolos con ambos autores.

Además, como veremos, no siempre los criterios empleados para comentar las palabras y los ejemplos son los correctos. Otro reparo: RLV toma en consideración las obras escritas en el lapso de tiempo 1600-1635, pero Claramonte muere en 1626 y Tirso en 1648, así que se me escapa la *ratio* de aquella selección.

Finalmente hay que notar que, por muy valioso que sea (y sin duda lo es en sumo grado), el CORDE, como cualquier banco de datos, sirve sobre todo cuando uno encuentra lo que busca, no cuando no lo encuentra, por la sencilla razón de que en el CORDE no está (y sería imposible que estuviera) todo el caudal lingüístico del idioma castellano, ni siquiera el patrimonio completo de los más grandes autores literarios. Acudir al CORDE es pues totalmente correcto, diría yo imprescindible, pero hay que hacerlo de una forma más respetuosa de la realidad de los hechos; de otra manera los argumentos que uno piensa esgrimir a su favor se le tuercen en contra.

Hagamos un ejemplo. Un pasaje del *BS* de Tirso dice: «Amor es rey | que iguala con justa ley | la seda con el sayal» (vv. 931-933). Si le preguntamos al CORDE cuántas veces usa *sayal* Claramonte, obtenemos tan solo un caso (*Púsoseme el sol, salióme la luna*, c. 1615-1620): «En el sayal dejó el alma, | que es el frailecillo bello | como un oro [...]»; y, como se ve, el sentido contextual es muy distinto. Si le preguntamos cuántas veces el mismo autor utiliza la palabra *seda* la respuesta es: ninguna. Por consiguiente, si le preguntamos cuántas veces Claramonte utiliza en la misma frase el *sayal* y la *seda*, la respuesta es la misma: ninguna (desde luego habría que repasarse toda la *Letanía moral*, tarea que se despachará en otra ocasión). Si le preguntamos ahora cuántas veces Tirso usa la palabra *sayal*, la respuesta es 9; si le preguntamos cuántas veces el Mercedario utiliza la palabra *seda*, la respuesta es: 19. Si le preguntamos cuántas veces Tirso utiliza en la misma frase el *sayal* y la *seda*, la respuesta es 2, una en el *BS*, la otra en *El bandolero*, 1632: «porque igualarse pueda | mi sayal a su púrpura y su seda». Nótese además que en ambos casos se trata de “igualar” el sayal con la seda: es el concepto “democrático” del amor, que no repara en estamentos sociales (desde luego el concepto de por sí se repite bastantes veces en el teatro áureo, aunque las frecuentes agniciones al final de las obras, gracias a las cuales se descubre que bajo el aspecto de un labrador o de una labradora se esconde un personaje de noble alcurnia, permiten muy a menudo que la seda vaya con la

seda y no con el sayal). El resultado de este control sería incontrovertible: un ejemplo como este (y como otros que fácilmente se pueden añadir) demostraría que el *BS* es de Tirso y que Claramonte no tiene nada que ver con la obra.

Pero las cosas no son tan sencillas, así que pasamos lista a los casos que RLV examina en el prólogo a su última edición del *BS* (2006) como índices de que la pieza es de Claramonte.

4.1. *Racimos de estrellas* (v. 2115 de la ed. de RLV = v. 2000 de mi ed.)

RLV nota que el CORDE registra tan solo dos ejemplos de la expresión: uno es el del *BS*, el otro es de *DANB* de Claramonte (1617). Y añade:

Parece un índice de autoría interesante y que, en el caso de la conjetura tirsiana sólo podría tener una explicación: Tirso habría escrito el texto entre 1612 y 1615 y a Claramonte le habría llamado tanto la atención que lo habría incorporado para su obra, representada, cono *Tan largo me lo fiáis*, en 1617. [...] Con todo, la *conjetura ad hoc* tirsiana se refuta fácilmente en este caso, porque Claramonte ya ha utilizado esta expresión en la *Letanía Morak*: «y él, de racimos de estrellas» (pág. 220). En ocasiones la asociación ‘racimos + estrellas’ aparece ligeramente modificada: «*racimos de bordaduras* / entre recamos de *estrella*» (pág. 263).

Ahora bien, se me escapa por completo la base del razonamiento inicial de la cita: por lo pronto, nada impide que Tirso y Claramonte hayan escrito, independientemente el uno del otro, la expresión «racimos de estrellas». No hace falta pensar que Claramonte imitara a Tirso, ni siquiera si se acepta la fecha de 1616 para el *BS* y la de 1617 para *DANB*. Pero – advierte RLV – Claramonte usa ya *racimos de estrellas*, en una ocasión, en 1611; el segundo ejemplo («racimos de bordaduras | entre recamos de estrellas») evidentemente no vale, porque el propio poeta hace un juego entre *racimos* y *recamos*. Así que tenemos dos ejemplos de Claramonte contra uno de Tirso. Pero hay más: el CORDE (consultado el 6/1/2017) registra también «Pisa racimos que venció de estrellas» en *La hispánica* (c. 1600-1618) de Luis Belmonte Bermúdez; RLV no lo recoge; no estaría en el CORDE cuando lo consultó (30/12/2014). De esta cita se deduce que también sería posible que tanto Claramonte como Tirso imitaran a Belmonte. Y el CORESP nos da más casos de «racimos de estrellas»: uno en *Pedro Telonario* (1609) de Mira de Amescua y otro en *La vida y hechos de*

Estebanillo González (1646); además uno de «las estrellas a racimos» en *La patrona de las musas* (1616) de Tirso de Molina y otro de «a racimos las estrellas» en *La mejor espigadera* (1634), siempre de Tirso. Estos ejemplos (no solo los últimos) hablan totalmente en contra de la idea de RLV. Por otra parte el CORDE ofrece muchos casos de «racimos de perlas» (Lope de Vega, Mira de Amescua, el mismo Claramonte), «r. de diamantes» (Vélez de Guevara); algunos de «r. de ángeles/serafines» (Lope); «de almas, de dolores etc.» (Lope), o sea ejemplos de un uso metafórico de la palabra *racimo*.²² A los 10 ejemplos tirsianos de *racimos* del CORDE (y tres de *racimo*), podemos añadir, siempre en un ámbito metafórico, las expresiones «r. de luz» en *Los lagos de San Vicente* (1607) y «r. de Judá» en *La vida de Herodes* (1615). El CORESP ofrece también cantidad de «r. de luceros», «r. de oro», «r. de perlas» etc., que no están en el CORDE. En *La ninfa del cielo* (1613), disputada entre Tirso y Luis Vélez, aparece la expresión «racimos de oro y de nácar». Otros ejemplos, en cambio, tienen el significado propio de la palabra. Finalmente no está mal recordar que, en una comparación cómica, en el BS se dice: «A mi agüela hallaron muerta, | como racimo colgada» (v. 2454 de la ed. de RLV = v. 2311 de mi ed.). Por varias razones, pues, no parece que la expresión «racimos de estrellas» hable en favor de la autoría de Claramonte.

4.2: *Aspado lino* (vv. 2166-2167 de la ed. de RLV = vv. 2157-2158 de mi ed.)

Nos referimos a los vv. 2163-2168 del BS (en la ed. de RLV = 2154-2159 de la mía):

¡Maldito el leño sea
que a tu amargo cristal halló camino,
antojo de Medea,
tu cáñamo primero o primer *lino*,
aspado de los vientos
para telas de engaños e instrumentos!

RLV observa que

²² En el caso de “perlas” y “diamantes” hay también algún parecido entre estos y las uvas (no por nada se trata de las metáforas más comunes), en los otros, el tropo es más audaz, tratándose de (racimos de) ángeles, almas etc.

La expresión ya la utiliza Claramonte en la *Letanía Moral* al hablar de San Andrés, crucificado en aspa, como se sabe. Se completa con el uso del verbo ‘aspar’ para la tarea de ‘aspar la vela del barco’. El pasaje es inequívoco:

Dexad Apostol diuino
el aspa sangrienta y bella
que quiere, pues della es digno,
verse *aspado lino* en ella
por lo que tiene de lino. [...] (pág. 100)

La consulta al CORDE nos confirma que Tirso de Molina no usó nunca el participio ‘aspado’ ni el verbo ‘aspar’ en toda su obra, no sólo en el periodo 1612-1615. Si *El burlador de Sevilla* fuera obra suya este uso sería una excepción.

En efecto no he encontrado en Tirso ningún caso de «lino aspado», además del BS. Así que estamos empatados: un ej. de Tirso y uno de Claramonte; tampoco en este caso me parece que se trate de una expresión típica de Claramonte; además, como reconoce el mismo RLV, el murciano está hablando de San Andrés, así que el caso es todavía menos significativo.

4.3. *El bocado de Adán* (vv. 1592-1599 ed. RLV = vv. 1508-1515 de mi ed.)

Léanse las dos ediciones en paralelo:

Mi edición		Edición de RLV	
MOTA	En la calle	MOTA.	En la calle
	de la Sierpe, donde ves		de la Sierpe, donde ves
	Adán vuelto en portugués, 1510		a Adán, vuelto en portugués,
	que en aqueste amargo valle		que en aqueste amargo valle 1595
	con bocados solicitan		con ducados solicitan
	mil Evas; que, aunque <i>dorados</i> ,		mil Evas; que, aunque dorados,
	en efeto son <i>bocados</i>		en efecto son bocados
	con que <i>ducados</i> nos quitan. 1515		con que las vidas nos quitan.

Como se ve, en realidad Tirso no usa propiamente, en el BS, el sintagma «bocado de Adán», como dice RLV, pero el texto, aludiendo a Adán y a Eva, sugiere una posible expresión subyacente de ese tipo.

Claramonte usa dos veces en la *Letanía moral* algo parecido: «que sacáis, por ser galán | de la garganta el bocado | que comisteis con Adán»

(pp. 223-4) y «que ha de costaros más caro | que no el bocado de Adán» (p. 159). Dado que el CORDE no ha tenido en cuenta la *Letanía moral*, si le preguntamos cuántas veces Claramonte usa la palabra *bocado*, el resultado es 2, ambas en *DANB* (1617) y sin relación con Adán. Como se ve, otra vez, el que algo no esté en el CORDE no significa que no esté en un autor considerado. Claramonte, por lo que sabemos hasta ahora, lo usa dos veces y Tirso una.

Pero tampoco en este caso se trata de un uso exclusivo de Claramonte, porque el CORDE nos proporciona, en el período considerado, un ejemplo de Juan Ruiz de Alarcón, *Ganar amigos* (1617): «[Encinas]: Él fue bocado costoso; | mas paciencia, y al reparo; | que Adán lo comió más caro, | y a la fe menos gustoso»; uno de José de Valdivielso, *El hombre encantado* (1622): «Por el bocado que Adán comió hechizado» y otro de Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas de Tomé de Burquillos* (1634): «yo quedé muy goloso desde el bocado de Adán». El CORESP nos da un ejemplo de «bocado de Adán» en Rojas Zorrilla, *Del Rey abajo, ninguno* (1628).

Así que tampoco este ejemplo parece constituir un elemento-clave para atribuir el *BS* a Claramonte.

4.4. *Por mil modos* (v. 378 de la ed. de RLV = v. 314 de mi ed.)

Esta expresión aparece 3 veces en la *Letanía moral* más una en *El inobediente* (texto publicado en la *Segunda parte de comedias, escogidas de las mejores de España*, En Madrid, en la Imprenta Real, a costa de Antonio Ribero, 1652) y, según el CORDE, una sola en Tirso (en el *BS*). En realidad está también en otras obras del Mercedario: *La dama del Olivar* (1614): «Bien pudiérades mostrar | vuestro poder por mil modos»; *Doña Beatriz de Silva* (en TESO) y en el entremés *Las viudas* (en TESO); y está también en *La infelice Marcela* (1582) de Cristóbal de Virués (CORESP), en *La industria y la suerte* (1610) de Ruiz de Alarcón (CORESP), en *Mudarse por mejorarse* y en *Ganar amigos* (ambas de 1610) del mismo y en otros autores (Bernardo de Balbuena, Cervantes en *El Rufian dichoso*, Hurtado de Mendoza, Luis Vélez de Guevara y más). Con la mínima variante *de mil modos* aparece en *Los alcaldes* de Tirso («Simplazo, de mil modos | quitáis la paz»), en *Marta la Piadosa*, en *La Peña de Francia*, en *Quien habló, pagó* y en *La villana de la Vega* (TESO). Aquí también: se trata de una expresión no exclusiva de

Claramonte y que muy difícilmente, apareciendo 4 veces tanto en sus obras como en las de Tirso (caso omiso de las variantes), puede convencer de que el autor de *Tan largo* y del *Burlador* siempre es el mismo Claramonte.

4.5. *Langosta de las mujeres* (v. 1562 de la ed. de RLV = v. 1476 de mi ed.)

RLV apunta que

El término 'langosta' no aparece en el CORDE en el período 1600-1636 en el repertorio léxico de Tirso [...] Sin embargo, está ya en Claramonte en la *Letanía Moral*, en este caso aludiendo a otro Juan famoso, el Bautista: «vos os comeys las langostas / porque no coman el pan» (p. 77). Volverá a reaparecer en varias obras posteriores, con el valor inequívoco de 'plaga bíblica de langosta'. Es el caso de *El ataúd para el vivo y tálamo para el muerto*:

escuadrones de langostas
los talen y los derriben (vv. 417-418)

Efectivamente, según el CORDE Tirso usa la palabra *langosta* tres veces: una en el BS y dos más en las *Poesías* (1640); en realidad en *La madrina del cielo* (1613) aparecen las palabras «comiendo langostas, | imitarás un Bautista», con referencia igual (y por cierto más clara) a la de Claramonte (cf. arriba); y en *La prudencia en la mujer* (1622) dice: «Lo que toca a la langosta, | nos aflige a cada paso». Podemos añadir que Tirso cita la langosta como animal dañino en *Los coches de Benavente*, en el entremés *El gavacho* y en *La mejor espigadera* (1614). También la cita Lope, en *Las pobrezaas de Reynaldos*, con alusión a la plaga bíblica. El CORESP nos proporciona muchos más ejemplos, entre los cuales este de *Las harpías de Madrid* (1616) de Castillo Solórzano («Yo salí a petición de los discretos que se pudren de verlas, y a su costa quitaré de Madrid esta langosta. [Hues.] Tal se puede llamar, seor comisario, plaga que ofende el español distrito, y no fueron mayores las de Egipto»). Siempre según el CORDE, Claramonte no usaría nunca la palabra *langosta*. Pero, como hemos visto, Claramonte sí la utiliza en la temprana *Letanía*, donde sin embargo no tiene el significado de 'plaga bíblica' y por consiguiente no viene al caso, y en otras obras posteriores; pero en *El ataúd* falta el sintagma «langosta de las mujeres», que era lo que se esperaría del razonamiento de RLV. En conclusión: Claramonte no usa nunca la expresión «langosta de las mujeres» y Tirso sí la utiliza en

una ocasión (BS), y además introduce el sustantivo *langosta* en otras siete ocasiones en sus obras. Así que tampoco el caso de langosta ayuda a ver en Claramonte al autor del BS.

4.6. *La «astronómica aguja»*

RLV apunta:

El adjetivo es muy poco frecuente en la época y no está en el repertorio de Tirso. Pero sí en el de Claramonte, ya en la *Letanía Moral*: «Proseguid vuestro camino / pues es el que el Norte os da, / Astronomico diuino» (pág. 57).

En los años 1600-1635 el CORDE da 23 casos de *astronómico* (-a, -as, -os) en trece documentos: Tirso lo usa una vez (BS), cuatro veces Rojas Villadrando, cuatro Bernardo de Balbuena, una Góngora, una Lope de Vega, etc., y nunca (según el CORDE) Claramonte, que sin embargo lo utilizó una vez en la *Letanía*. Según el CORESP Tirso lo emplea en *Los triunfos de la verdad* (1616): «experimentando en figuras astronómicas las posiciones de las estrellas». El adjetivo no es evidentemente de los más comunes en el Siglo de Oro, pero un único caso de Claramonte es demasiado poco para definirlo una palabra típica de este, mientras que en Tirso se encuentra por lo menos dos veces, así que tampoco este índice demuestra que el BS es del dramaturgo murciano.

4.7. *La barba cana*

RLV recuerda el juego de palabras *barbacana* – *barba cana* del BS y apunta:

Ninguna de las dos expresiones aparece en obras indisputadas de Tirso. Sin embargo, está ya en la *Letanía Moral* de Claramonte, precisamente con el mismo juego de palabras a partir de la ‘torre’: «*torre* de Dios soberana / por cuyo balor eterno / essa vieja *barba cana* / respecta y tiembla el infierno» (pág. 329).

En realidad en Claramonte no se da un verdadero juego de palabras entre *barbacana* y *barba cana*. Efectivamente el CORDE da, de Tirso, el único ejemplo del BS; pero el mismo juego semántico (con variantes léxicas) se encuentra en la *Mosquea* de Villaviciosa (1615): «todas tiemblan de su

barba anciana | Que al muro nombre dio de barbacana»; en un romance de Góngora: «lampiño debes de ser, | castillo, si no estoy ciego, | pues, siendo de tantos años, | sin barbacana te veo»; y en *La discreta enamorada* del Fénix: «esta misma barba anciana | servirá de barbacana | al fuerte de tu virtud» (CORESP); y finalmente (caso todavía más elocuente) en la comedia *El molino* de Lope (1604): «[REY] Ya me acobardas, | tirano amor, en ver que no han podido | romper el fuego y el corazón las guardas; | como arruinada torre me has batido; | al fin, la barbacana me has ganado: | viejo en cabello fui, mozo en sentido». Como se ve, aquí también aparece la *torre*. Y, gracias al TESO, podemos añadir por lo menos un juego parcial en tres obras de Lope: *Los Benavides*: «Hasta en Moras barbacanas | llenays su sangre, y despojos | y aqui en agua dessos ojos | venis a lavar las canas»; *El mármol de Felisardo*: «basta que sepa que esas nobles canas | son de mi fuerza foso, y barbacana»; *El postrer godo de España*: «Traydor que a las blancas canas | de aquel viejo te boluiste, | por quien tus fuerzas tuuiste | con seguras barbacanas». Así que, una vez más, el índice no demuestra la paternidad de Claramonte en el caso del *BS*.

4.8. Celos, relox de cuidados

Es el caso de la redondilla que abre el acto III del *BS*, estrofa gemela de una de *DANB* de Claramonte, donde además se encuentra imprimida sin errores, mientras que en la *princeps* del *BS* presenta una errata: «y cyudado» por «de cuidados».

BS, vv.1806-1809
Celos, relox y cuydado,
que a todas las horas days
tormentos con que matays,
aunque dais desconcertados;

DANB, vv. 487-490
Celos, reloj de cuidados,
que a todas las horas dais
tormentos con que matáis
aunque estéis desconcertados,

Nótese además que, en el lugar correspondiente de *TL* (o sea al comienzo de la tercera jornada), este texto omite la redondilla.²³ Estos versos han

²³ Para que el razonamiento sea más claro, transcribo el comienzo del monólogo de Batricio en ambos textos. En el *BS* son tres redondillas: «*Batr.* Celos, relox y cuydado, / que a todas las horas days / tormentos con que matays, / aunque days desconcertados. // Celos, del viuir desprecios, / con que ignorancias hazey, / pues todo lo que teneys / de ricos, teneys de necios. // Dexadme de atormentar, / pues es cosa tan sabida, /

sido comentados ya en otras ocasiones y no insisto sobre ellos; desde el punto de vista ecdótico lo único que habría que hacer, a la hora de publicar el *BS*, sería aceptar la corrección de Hartzenbusch («de cuidados»), que coincide con el texto de *DANB*; no es un error “separativo”, porque la enmienda es relativamente fácil. Aquí me limito a notar che RLV añade esta vez otra consideración:

La consulta de la *Letanía Moral* deja claro que la imagen del reloj concertado estaba ya en Claramonte en 1610, en el poema a San Nicolás:

De dar con tantos extremos
son vuestras manos autoras
que por relox os tenemos,
y dando todas las oras
Nicolás diuino os vemos.
Y ansí como os à labrado
el gran relojero Christo,
en todo vuestro Obispado
dando, jamas no se à visto
relox tan bien concertado (págs. 289-290)

El reloj bien concertado es imagen de la serenidad. El reloj desconcertado lo es de los celos, como se evidencia a lo largo de toda la obra de Claramonte [...]. En la segunda jornada de *El inobediente* tenemos, en boca de Landiro, un personaje anecdótico, la misma imagen, con un verso final que coincide con mucha aproximación con los dos últimos del *Burlador*:

Quédate, reloj formado
de malicia, y los que están
en ti, a todas horas dan,
aunque están desconcertados.

[...] *El inobediente* se puede fechar por métrica hacia 1610 [...].

Pues bien, la imagen del reloj, cuyos matices simbólicos no son pocos, es muy común en el Siglo de Oro. Un ejemplo tirsiano lo proporcionan los más tardíos *Cigarrales de Toledo* (1624): «Tenía sobre ellos la diestra mano

que quando amor me dà vida, / la muerte me quereis dar». En *TL* son dos: «*Batri*. Zelos, atomos de amor, / y entre los ojos gigantes, / a la muerte semejantes, / y al infierno en el dolor. // Dexadme, no me canseys / con iras, y desconsuelos, / que en lo azul pareceys cielos, / y como infiernos ardeys». A continuación los textos son casi idénticos: «Que me quereys [quieres *TL*] cauallero, / que me atormentays [atormentas *TL*] ansi? / bien dixe, quando le vi / en mis bodas, mal agüero [...]».

apuntando en el reloj del corazón – que pulsaba mis pesares –, las horas de mis penas, si no era que con aquella acción jurase no quererme [...]. La relación entre reloj y celos se encuentra tanto en el *BS* como en *DANB*. Pero ni la *Letanía moral*, ni *El inobediente* parecen desarrollar la misma imagen, así que estamos en las mismas: en la primera cita se habla solo de un reloj bien concertado (San Nicolás), en la segunda (como a menudo ocurre, un tanto oscura) se habla de un reloj de malicias. Si el *BS* se escribió en 1616, Claramonte pudo haber imitado la conexión entre reloj y celos en 1617. Y si el Mercedario hubiera copiado una redondilla del Murciano, no sería argumento suficiente para obsequiarle el *BS* a Claramonte. La redondilla en cuestión es la única conexión entre el *BS* y Claramonte y se podría perfectamente explicar por una imitación por parte del segundo; sería absurdo sacar otras conclusiones. Más citas de cierto interés del uso simbólico del reloj en Tirso, sacadas del TESO: *Averigüelo Vargas*: «El relox que traygo al pecho, | que es la memoria, y cuyado, | la ora pienso que ha dado | que señala mi prouecho»;²⁴ *La mujer por fuerza*: «El Rei, quando tiene al lado | el sabio, quan bien acierta, | que a quien el relox concierta, | se deue andar concertado». Añádase Lope, *La bella Aurora* (TESO): «que dais como los relojes, | que no sabeis lo que dais». Y, de todas formas, más cercano al *BS* que la *Letanía moral* es *El viaje entretenido* (1604) de Rojas Villandrando: «Es mano del desconcierto de un reloj desbaratado, que señala el bien soñado como si fuese muy cierto».

4.9. *El toro y la capa*

A propósito de los vv. 1543-1544 de *BP*:

Cat. Echaste la capa al toro?
d. In. No, el toro me echó la capa.

RLV apunta:

La variante del *Tan largo* parece netamente mejor: «Escapeme por la capa (v. 1612). [...] Dejando aparte la dificultad rítmica y métrica del verso del *Burlador*, parece claro que el verso de *Tan largo* está introduciendo una paronomasia

²⁴ ¿Y si en el *BS* fuera: «reloj y cuidados», con la conjunción de *BP* y no con la preposición de *DANB*?

evidente en *Escapeme*, como derivación fonética de 'escapar' a partir de 'capa'. Todo este juego de paronomasias [*sic*, paronomasias] a partir de la semántica del toreo, explícita en 'toro' y 'capa' está ya en la *Letanía Moral*. Por ejemplo, en el poema a San Bartolomé:

Con maliciosos antojos
Toro al mundo contemplays,
y porque no os cause enojos,
en vez de *capa* le days
con el pellejo en los ojos (pág. 122).

En este mismo poema se usa el verbo *almagrar*, que también aparece en boca de Catalinón aludiendo a las actividades donjuanescas: «Cat.: Almagrar y echar a extremo. / Con esta quatro serán (vv. 1779-1780). En la *Letanía Moral*: «Quiere el mundo claro espejo / que Dios la piel no os almagre (pág. 123). En toda la obra de Tirso, en cambio, no se usa nunca el infinitivo 'almagrar' y tan sólo una vez, ya en *Los cigarrales de Toledo* (1624) el sustantivo 'almagre'. Claramonte usa la configuración íntegra [toro-capa-almagrar] que encontramos en el *Burlador*, ya en una fecha tan temprana como 1610.

Contra estas observaciones se puede argumentar de la manera siguiente.

- 1) Primero, no hay ninguna dificultad rítmica y métrica en el v. 1544 del *Burlador* («No, el toro me echó la capa»), que es un octosílabo perfectísimo con dos sinalefas normalísimas.
- 2) Es cierto que «Escapeme por la capa» constituye un juego fónico por la sencilla razón de que se trata, retóricamente hablando, de una *figura etimológica* (*escapar* deriva justamente de *capa*), que conlleva naturalmente una repetición de sonidos. Podría incluso agregarse que de por sí *Escapeme* contiene *capeme*, con alusión a una posible autocastración. Pero ni la figura etimológica ni la alusión sexual vienen al caso. Don Juan no se escapa por ninguna capa y el sentido del *TL* es netamente peor. Además en los versos anteriores, tanto *BP* como *TL* habían introducido el juego *escapa-capá*, con una rima inclusiva y con mejor sentido:

	<i>BP</i>	<i>TL</i>	
1541	[...] <i>Cat.</i> No se escapa nadie de ti. <i>d. Iu.</i> El trueque adoro; <i>Cat.</i> Echaste la capa al toro? <i>d. Iu.</i> No, el toro me echó la capa.		[...] <i>Cata.</i> No se escapa nadie de ti. <i>d. Iu.</i> El trueco adoro. <i>Cat.</i> Echaste la capa al toro. <i>d. Iu.</i> Escapeme por la capa. <i>Vanse.</i>
		1610	

Mi interpretación es la siguiente: Catalinón le pregunta a don Juan: ¿Tratas de engañar a Mota, como un torero engaña al toro echándole la capa encima?²⁵ En su respuesta don Juan utiliza el mismo léxico, pero cambiando el sentido de la frase: no ha sido Mota el que ha querido burlarse de él dándole su prenda, sino todo lo contrario: el amigo, ofreciéndole su capa de color, le ha brindado el instrumento con el que don Juan le podrá traicionar fácilmente:²⁶ vistiendo la prenda del otro, el Burlador se hará pasar por él, engañando a doña Ana, enamorada de Mota. El significado cómico del intercambio de réplicas del *BS* se pierde totalmente en el texto de *TL*, a lo mejor porque el refundidor no ha captado bien el sentido o porque ha preferido repetir el juego *escapa-capá*, introduciendo un políptoton (*escapa-escapeme*), o sea ha preferido introducir la repetición de un recurso fonético (que desvía del significado original) al mantenimiento de un recurso semántico. Desde luego el resultado es peor bajo todos los puntos de vista.

- 3) La cita de la *Letanía moral* contiene las palabras *toro* y *capá*, pero no tiene nada que se refiera al sentido de conjunto poseído por el *BS*, así que todo parangón semántico es inviable. De todas formas, no faltan ejemplos de «echar la capa al toro» en el teatro de la época; cf. Cervantes, *El gallardo español*: «pero que puedo hazer, | si he echado la capa al toro, | y no la puedo coger?»; Lope, *Las ferias de Madrid*: «ello

²⁵ Más o menos es el primer significado (el «sentido recto») que reconoce el *Diccionario de Autoridades* (1729): «Echar la capa al toro [...] Además del sentido recto de ponerla delante, para que se cebe en ella, y sacar libre el cuerpo, metaphoricamente significa aventurar alguna cosa, como la hacienda, por salvar otra que importa, ò se estima en mas».

²⁶ Según el *Tesoro de la Lengua Castellana* de Covarrubias (1611), «Echar la capa al toro, vale moralmente aventurar a perder la hazienda por salvar la vida. Es muy ordinario, si el toro va en los alcances de alguno, echarle la capa para que se cebe en ella: y a vezes quando la dexta queda hecha tiras» (traducido casi literalmente por Stevens 1706). Por otra parte, siempre según el mismo autor, «Echar la capa encima al amigo, es cubrir sus faltas [...]». Según el *Diccionario* de Terreros (1786), significa «perder la vergüenza y arriesgarlo todo». A partir del *Diccionario Usual* de la RAE de 1780 se repite, en los diccionarios académicos y en los no académicos, más o menos la misma definición: «f. met. y fam. Aventurar alguna cosa para evitar mayor daño ó conseguir algún fin». Tan solo a partir del *Diccionario Usual* de la RAE de 1925 la expresión se define: «fr. fig. y fam. Intervenir en asunto que interesa a otro para favorecerle». Los datos proceden del *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* (NTLLE) de la RAE (<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtll>).

es feria, no me espanto, | echemos la capa al toro»; Íd., *La firmeza en la desdicha*: «Por *capa* me ha echado al toro, | con que de la muerte *escapa*» (contiene también *escaparme*). El CORESP proporciona más casos en prosa: Gracián, *Oráculo manual* (1630): «Dormite, pues, tal vez Homero, y afecte algún descuido en el ingenio o en el valor, pero nunca en la cordura, para sosegar la malevolencia, no reviente ponzoñosa: será como un echar la capa al toro de la envidia para salvar la inmortalidad»; Lozano, *Historias y leyendas* (1638): «Andaos a fiar de amigos, gastad por ellos la hacienda, echad en su defensa la capa al toro, arrojaos a otros peligros por su causa, que al haberles menester, no hallaréis ninguno a vuestro lado». Si en cambio se buscan ejemplos de contextos donde aparezcan tan solo las palabras *toro* y *capa*, como en la *Letanía moral*, entonces podemos citar, de Tirso, *La vida de Herodes*: «soy *toro*, a quien se le *escapa* | el dueño, y haze en la *capa* | demonstracion de su agrauio», aquí también con la intervención del verbo *escapar* [TESO]. Y podemos añadir citas de otros autores, por ej. Guillén de Castro, *El desengaño dichoso*: «Déxame, | o como al *toro* la *capa* | Señora te dexaré»; Íd., *Los enemigos hermanos*: «para *escaparme* huyendo, | será como *capa* al *toro*» (contiene también *escaparme*); Lope, *El amigo hasta la muerte*: «y con los guantes se *escapa*, | como quien dexa la *capa* | sobre la furia del *toro*» (también *escapa*); Íd., *El amigo por fuerza*: «Yo dexándole la *capa*, | como si él el *toro* fuera, | huy de aquella manera, | que quien de su golpe *escapa*» (también *escapa*); Íd., *El caballero del Sacramento*: «que quien *escapa* del *toro*, | poco le importa la *capa*» (también *escapa*); Íd., *El Gran Duque de Moscovia*: «Yo salí a correr un *toro*, | y por *escapar* la vida | traygo la *capa* rompida»; Íd., *La locura por la honra*: «pues Flordelis se me *escapa*. | como *toro*, que en la *capa* | toma vengança del hombre»; etc. etc. Más ejemplos en el CORESP.

- 4) El verbo *almagrar* tiene que ver con la ganadería, no con la lidia, así que no se puede hablar de una configuración íntegra *toro-capá-almagrar*; *almagrar* se relaciona con *toro*, no con *capá*.²⁷

²⁷ La referencia usual para la expresión «Almagrar y echar a extremo» (v. 1800) es la de Covarrubias (1611): «Enalmagrar, señalar con almagre. Prouerb. Enalmagrar y echar a Extremo; tomado de los ganaderos que señalan sus rebaños. Aplicanlo mal, al que auindose aprouechado de alguna mujer la desecha y busca otra. Refran de perdidos». Pero la mejor explicación la proporciona el diccionario bilingüe de Franciosini (1620 – nótese también la fecha) bajo *almagrar*: «è un modo di dir metaforico, tolto dalle

4.10. *Los ecos rancos*

RLV apunta que ni el sintagma «ecos rancos» (BP, v. 288) ni la forma inversa «rancos ecos» están en el repertorio de Tirso, mientras que la variante que adelanta el adjetivo aparece en la *Letanía moral* (p. 512) y además en *El valiente negro en Flandes* («los rancos ecos he oído»).

En efecto el CORDE proporciona 5 ejemplos de *ronco* en Tirso, uno solo en unión con *eco* (el del BS), tres con la palabra *parche* (ya en 1611, *Aquiles*) y uno con la palabra *trompeta*; podemos añadir otro ejemplo de *metales rancos* (*La lealtad contra la envidia*, en TESO). Para Claramonte da un solo ejemplo de *ronco* (el *son*, en *Deste agua*) y uno de *eco* (*Púsoseme el sol*). Los sustantivos que más frecuentemente se unen a *rancos* son *acentos*, *silbos*, *suspiros* o versos de animales (*aullidos*, *bramidos*, *mugidos*) etc.

Sin embargo la expresión «rancos ecos» está en Villamediana, Carrillo y Sotomayor y la inversa «ecos rancos» en Cervantes (*Don Quijote*, I parte) y en Lope de Vega (*Pedro Carbonero*, en TESO y *La mayor corona*, de 1598, en CORESP: «Que aun el río en rancos ecos no nos responde en su margen»), y, en la forma *ecos rancos*, en *las Transformaciones y robos de Júpiter, y zelos de Juno* de Espínola y Torres: «ya la ayubante y celestial Lusina con ecos rancos del Olimpo llama», así que tampoco podemos definirla una exclusiva de Claramonte. Total: dentro de una tradición seguramente escasa, Tirso tiene un ejemplo (el BS) y Claramonte dos. Con estos números sería arriesgado llegar a conclusiones sobre la autoría del BS.

4.11. *Jazmín y rosa*

A propósito del v. 376 de BP («pies de jazmín y rosa») RLV apunta que, según el CORDE, la asociación de *jazmín* y *rosa* no aparece en ningún autor entre 1600 y 1636. En realidad sí aparece en Claramonte: «pechos

pecore che vanno in maremma, che le sogliono segnar con cinabresa, acciò si conoschino, e differenzino tra l'altre, e allegoricamente significa trattar con una donna, e cavarsi i suoi gusti con essa, e poi abbandonarla». Y bajo *enalmagrar* recoge la expresión «enalmagrar, y echar à estremo: questo modo di dire si applica metaforicamente à mal senso, e vale, cavar da una donna quello che uno può, cioè ogni suo gusto, e poi abbandonarla, e cercarne un'altra». Nótese también que el CORDE registra solo dos casos de la expresión *echar a estremo*: uno es este del BS (con la grafía *extremo*) y otro, con la -s-, es el de Correas (1627), quien recoge el sentido metafórico solo hablando de los rebaños: «Por metáfora del ganado ovexuno, es: eskoxer, señalar i apartar, i echar aparte».

de jazmín y rosa» (*Letanía moral*, se refiere a María Magdalena); además, en la misma *Letanía* se leen los versos: «flor de marfil olorosa, | aunque siendo en el jazmín | pareceys sangrienta rosa» (Santa Agnés). Y finalmente, siempre en la *Letanía*, se leen los versos: «Y pues entre rosas tíricas | pisas jazmines y sándalos [...]». La expresión *labios tirres* de BP (v. 1685), errata que todos corrigen por *tiries* (en rima con *Kiries*), le parece a RLV una variante del adjetivo *tíricos* de la *Letanía*. «Esta constancia de uso en la asociación ‘jazmín’ y ‘rosa’» refuerza, para RLV, «la atribución a Claramonte de la primera versión del mito de Don Juan».

En realidad la verdadera asociación es la primera («pechos de jazmín y rosas»), aunque con sustantivo distinto (el *BS* se refiere a los *pies*); la segunda cita es (como a menudo ocurre con Claramonte) bastante sospechosa (¿qué quiere decir que una flor “es en el jazmín”, y, a pesar de eso, parece una rosa?) y parece apuntar a una descripción *in absentia*: es una cosa blanca, pero parece roja (?). La tercera es muy distinta, tratándose además de las flores, no de su color: y en el jardín hay tanto jazmines como rosas (no se habla de una cosa – pechos, pies – bicolor, blanca y roja).

Según el CORDE, el *jazmín* aparece 25 veces en la obra de Tirso, entre 1611 y 1630, y en 8 contextos aparecen también las *rosas*, por ej. «jazmines entretejidos de rosas» (*Cigarrales*), «jazmines y rosas» (*La venganza de Tamar*, de dudosa atribución), íd. (*La huerta de Juan Fernández*, 1626-1630). Podemos añadir, gracias al TESO, «¿Quién al balcón de Oriente | pudo llamar al Aurora, | sino un dichoso que adora | los *jazmines* de esa frente? | Las *rosas* de esas mejillas, | la púrpura desos labios?» (*Cautela contra cautela*, ahora atribuida a Mira de Amescua); «vuelva a brotar el prado, | jazmines, rosa, y lirios» (*La mejor espigadera*); «sino entre el jazmín y rosa | del deleite» (*Quien no cae no se levanta*); y más ejemplos todavía, que es inútil recopilar.

Casi todos son casos parecidos al tercer ejemplo de Claramonte (se trata de las flores de un jardín, no de su color), pero podemos añadir el ejemplo siguiente, sacado de *El amor médico* de Tirso (1616) «[Doña Estefanía]: ¿Qué os parece? [Doña Jerónima]: Que estáis buena. [Doña Estefanía]: ¿La color? [Doña Jerónima]: Jazmín y rosa» (a. II, vv. 719-720); en la cita siguiente prima el valor cromático: «rostro de clavel y rosa dorados girasoles; jazmines en su cuello trasladados» (*La huerta de Juan Fernández*).

Pero la literatura de la época, como cabía esperar, está llena de jazmines y rosas, tanto en sentido propio como con valor cromático. Doy tan solo un ejemplo (y *ab uno disce omnes*), el de la traducción del *Aminta*

de Torcuato Tasso realizada por Juan de Jáuregui (1609): «así tuve, cual tú, los labios rojos, | y en mis llenas mejillas delicadas | mezclada así con el jazmín la rosa». La verdadera novedad de la imagen del BS es la de atribuir a los pies el doble color blanco y rojo, normal en la descripción de las mejillas. Y esta característica no está en ningún autor de la época, ni siquiera en Claramonte. La imagen, según mi parecer, deriva de la descripción del alba, que más de una vez se representa como «vestida de jazmín con pies de rosa» (Lope, *Las bizzarrias de Belisa*); cf. también «un alba que se apeó, | entre jazmines y rosas» (Tirso, *La huerta de Juan Fernández*). El pecho, en cambio, está también en Bernardo de Balbuena (*El Bernardo*, 1624): «el blanco pecho De frescas rosas y jazmines hecho».

En consideración de estas observaciones no se puede compartir la opinión de RLV.

En cuanto a *tirio*, el adjetivo está, según el CORDE, en dos textos de Tirso (*Cigarrales* y *La huerta de Juan Fernández*) con referencias al color.

4.12 Anquises

RLV observa que «Tirso no cita nunca a Anquises en ninguna obra suya en la que no haya disputa de autoría»; en efecto en el *Condenado por desconfiado* se lee: «Al padre de mi vida volver quiero, | y llevarle conmigo; a ser Eneas | del viejo Anquises».

Según el CORDE, Anquises se nombra 29 veces en el período considerado: dos en Tirso (BS y *Condenado por desconfiado*), cuatro en Lope, siete en Diego Mejía etc. Pero en realidad Tirso cita a Anquises también en *Adversa fortuna de don Álvaro de Luna* («gallardo Anquises deste nuevo Eneas»), en *Próspera fortuna de don Álvaro de Luna* («Pues yo seré | Eneas de un nuevo Anquises»), en *Averigüelo Vargas* («Vivais vasallos leales | la edad de Nestor y Anquises») y en *Santo y sastre* («Contigo seguro vengo | caro Eneas deste Anquises»). Si entiendo bien el comentario de RLV, Claramonte cita a Anquises solo una vez, y sin Eneas: «Hasta a Francisco engrandecen | las Lices, diuino Anquises» (*Letanía moral*, p. 398), porque en los demás casos aludidos se habla solo de Eneas, sobre todo en relación con Dido. Así que no me parece que Anquises sea un personaje tan presente en la obra de Claramonte, mientras que en Tirso aparece varias veces, siempre (caso omiso de *Averigüelo Vargas*) haciendo referencia a la

huida de Troya, cuando Eneas cargó con su anciano padre sobre los hombros.

4.13. *Qué flema*

RLV observa que Tirso no usa nunca la expresión «¡Qué flema!», mientras que Claramonte la emplea en la *Letanía*, p. 193: «¿Qué flema es ésta?». Añade que, según datos del CORDE, es poco frecuente entre 1600 y 1635.

En realidad aquí también Tirso empataría con Claramonte. Sin embargo, según el CORDE, el Mercedario escribe «Pues señor, ¿qué flema es esa?» en *Palabras y plumas* y acude también a expresiones equivalentes, por ej.: «¡Buena está la flema...» (*Cigarrales*), «¡Sazonada flema a fel!» (*Don Gil*), «¡Cuerpo de Dios con la flema!» (*Amazonas en las Indias*). Podemos añadir: «¡Linda flema!» (*El vergonzoso en palacio*) y «¿No es linda | la flema de la villana?» (*Antona García*), «¡Sazonada flema, a fel!» (*Don Gil de las calzas verdes*), «Muy gentil flema es la tuya» (*La fingida Arcadia*), «¡Buena flema!» (*La mejor espigadera*), «Buena flema!» (*Palabras y plumas*), «¡Donosa flema!» (*El pretendiente al revés*), «¡Por Dios, que es linda tu flema!» (*Quien calla otorga*), «¡Par Dios, que es linda la flema!» (dos veces), «¡Buena flema!» (*Santa Juana*, Parte II) etc. Y nótese además que hay una cierta diferencia entre la oración exclamativa y la interrogativa (sobre todo si no es una interrogativa retórica).

Este índice, por lo tanto, no demuestra nada.

4.14. *Homicida del honor*

RLV apunta, entre otras:

La secuencia 'homicida de mi honor' no aparece en ninguna obra indisputada de Tirso. En la *Letanía Moral* tenemos un adelanto con el sintagma 'fiero homicida' (pág. 461). Habrá que esperar a la obra *El honrado con su sangre*, representada en 1622, para ver en Claramonte esta metáfora.

La expresión de la comedia *El honrado con su sangre* es «y del honor homicida» y el personaje que la dice está increpando a la Noche. Ahora bien, el sintagma «fiero homicida» (expresión trillada en la comedia aurisecular)

no es lo mismo que «homicida del honor», por lo que no se da ningún adelanto claramontiano. En el segundo caso, aparte de que podría ser una imitación de Tirso por parte de Claramonte, el parangón no funciona, dado que en el *BS* Doña Ana está increpando al desconocido que ha atentado a su honor, tratando de suplantar a su primo.

Añádase que si Tirso utiliza «homicida de mi honor» solo en el *BS*, en otras ocasiones emplea la misma palabra *homicida* con un complemento que no indica un ser humano o su vida; por ej. «homicida de mi libertad» (*Cigarrales*); «el alma, cuya homicida...» (*El vergonzoso en palacio*); «De tu esperanza homicida» (*Santo y sastrero*). Por lo que se refiere a Claramonte, podríamos citar quizás «tiranos homicidas de mis bienes» (*Púsoseme el sol*), con la misma construcción. Por eso no es cierto lo que afirma RLV en el punto 20 (2016: 25): «[En Tirso] no aparece nunca una idea abstracta como ‘homicida del honor’ o bien ‘homicida del alma’».

En los demás textos del período señalo: «ser homicida | del claro honor» (Belmonte Bermúdez, *La hispánica*, c. 1600-1618), «homicida de mi gusto, de mi gloria y de mi honor» (Guillén de Castro, *Comedia de Progne y Filomena*, 1608-1612); «homicida de mi honra» (Rojas Zorrilla, c. 1630); «es del honor homicida» (Lope de Vega, *Comedia nueva del perseguido*, 1604); «Celos me han hecho atrevida y de mi honor homicida mis presentes desventuras» (Lope. *La escolástica celosa*, 1602); «infame homicida de mi honor» (Lope, *La quinta de Florencia*, c. 1600); «Bien puede ser homicida si quisiere de su honor» (Lope, *Viuda, casada y doncella*, 1595-1603). Y finalmente, expresiones con otros complemento: «Amor fue siempre homicida de las letras» (Lope de Vega, *El alcalde mayor*, c. 1604-1612); «homicida fuiste | de mi paz» (Calderón, *No hay burlas con el amor*, 1631-1632).

Tampoco este índice, pues, demuestra una posible paternidad de Claramonte en el caso del *BS*.

4.15. *Por la punta de esta espada*

RLV escribe:

En todo el período 1600-1636 el CORDE sólo registra un caso de la secuencia ‘la punta de esta espada’, en una comedia de Góngora, *Las firmezas de Isabela*. No la registra en *El burlador de Sevilla* porque, en efecto, no está. Pero sí está en *Tan largo me lo fiais*, en el episodio inicial de Nápoles etc.

En realidad el CORDE registra correctamente el v. 1567 de *BP* («por la punta desta espada»), que pertenece a la escena del duelo entre Don Juan y el Comendador y es igual al v. 1648 de *TL*. Lo curioso es que, algún renglón más adelante, RLV, recordando esta escena diga: «El pasaje es idéntico en ambas versiones». Probablemente el crítico ha buscado solo “por la punta *de esta* espada” y no ha ampliado la pregunta a la forma (por otra parte normalísima y casi exclusiva) “*desta* espada”. Es cierto que en el episodio inicial el mismo verso se encuentra solo en *TL*, en una *amplificatio* bastante indigesta de la secuencia, que he comentado en otra ocasión.

Además RLV apunta que

El gesto teatral y esa réplica que lo acompaña reaparecen en [...] *El honrado con su sangre*. En este caso la escena es entre Hipólita y Jofre:

JOFRE: Antes en esta ocasión
me partiré el corazón
con *la punta de esta espada* (vv. 438-440).

Pero no es lo mismo: véanse los versos siguientes (pertenecen al duelo entre Don Juan y Ulloa):

d. Iu. Dexamé passar. d. Gon. Passar
por la punta desta espada

Una cosa es “pasar por la punta desta (o de esta) espada” y otra partirse el corazón “con la punta de esta espada”. El primero es un desafío, el segundo el anuncio de un suicidio. Así que no veo la oportunidad de traer a colación *El honrado con su sangre*. Podría citarse también *DANB*: «Con la punta de tu espada abriste en mi pecho puerta...», pero el reparo sería lo mismo.

El CORDE, si se pregunta por la expresión “punta *desta* espada”, brinda tres casos: uno es el del *BS*, otro es de *La estrella de Sevilla* (c. 1623): «si pasa, ha de pasar por la punta desta espada» y el último es de *Los Benavides* de Lope (1598-1602): «prendedme por la punta desta espada». Si se pregunta por “punta *de esta* espada”, el CORDE ofrece solo el ejemplo de Góngora citado por RLV Sin embargo podemos añadir «¡Prendedle! – Por la punta de esta espada», en un contexto parecido (Lope, *La devoción del Rosario*). Además hay formas semejantes como: «Por esta punta la tome | quien me llegare a prender» (Moreto, *Los jueces de Castilla*) o bien «te responderé | con la punta de la espada» (*ibíd.*), «con la punta de esta

daga» (Lope, *Los embustes de Fabia*) etc. (las dos últimas citas se parecen más a *El honrado con su sangre*).

4.16. *Extrañas provincias*

RLV apunta que

Tirso nunca utilizó el sintagma ‘extrañas provincias’ y tampoco el inverso ‘provincias extrañas’. Sin embargo, este sintagma se encuentra ya en la *Letanía Moral*, en el verso inicial del poema a San Eugenio: «Aunque en provincias extrañas» (pág. 213).

Si consultamos «provincias estrañas» (con -s-), el CORDE nos da, en el período considerado, un único caso, que además no pertenece a la comedia o a la poesía: «Los soldados en las provincias estrañas han de pelear o morir», de Luis Cabrera de Córdoba, *Historia de Felipe II* (c. 1619). Si consultamos *extrañas* con -x-, obtenemos un «provincias extrañas» de Lope de Vega en *Pastores de Belén* (1612), siendo «tierra extraña» el sintagma más normal para expresar el concepto. La expresión «extrañas provincias» está también en la obra *Cautiverio y trabajos* de Diego Galán (comienzos del siglo XVII), y antes en la *Araucana* de Ercilla. Por consiguiente tampoco este caso constituye un índice válido para atribuir el BS a Claramonte.

4.17. *Descalabrado*

RLV hace notar que si Tirso no usa nunca este adjetivo, Claramonte lo hace en la *Letanía*: «aunque en la postrer pelea | os vimos descalabrado» (p. 226).

Efectivamente el CORDE da solo, para Tirso, además del BS, «treinta descalabraduras» (*Todo es dar en una cosa*, 1629); pero podemos añadir: «que, cayendo de tan alto | no salgo descalabrada» (*La república al revés*, 1611), «muertos o descalabrados» (*Antona García*) y «aunque descalabrada, | quién es Antona García» (*ibíd.*), «Mas ¿si se ha descalabrado?» (*La vida de Herodes*). Además *descalabrado* aparece casi 40 veces en los textos de la época, sobre todo en Fernández de Avellaneda y en Lope de Vega.

No es un caso, pues, que vaya en contra de la autoría de Tirso o que le adjudique el *BS* a Claramonte.

4.18. *El mar alterado*

RLV observa:

El sintagma 'mar alterado' no aparece nunca en Tirso. De hecho, el adjetivo 'alterado' aparece muy pocas veces, pero siempre refiriéndose a la situación anímica de personas. En Claramonte el sintagma 'mar alterado' está en el poema a San Andrés: «Y si del mar alterado / el Verbo puro os aleja» (pág. 98). En *El inobediente*, la idea aparece ya en los primeros versos: «Plega a Dios que el mar se altere» (pág. 1).

En efecto el CORDE nos proporciona, para Tirso, 8 ejemplos del adjetivo *alterado*, 2 del sustantivo *alteración* y 18 del verbo *alterar(se)*. El adjetivo *alterado* siempre tiene que ver con la situación anímica de personas, pero el verbo *alterar* se refiere a veces a cosas (como en *El inobediente*); cf. «Luego, lo que carece | de compostura y ser simple merece, | sin que partirse pueda, | (porque su división lo simple veda) | será cosa infalible | ser infinito, inmenso, incomprehensible, | que no se altera o muda, | sin principio ni fin. (*Poesías*); «Gonzalo Pizarro dicen | que aquellos reinos altera | y que saliendo en campaña | mató a Blasco Núñez Vela, | primer virrey del Pirú» (*La lealtad contra la envidia*, 1629); «¿Quién os altera la vista?» (*Los balcones de Madrid*, 1632-1634); «Aquí Naturaleza | el orden ha alterado | que por el orbe todo ha conservado, | pues las hazañas junta a la belleza» (*Amazonas en las Indias*, 1632); «El tiempo anda enfermo, y éste | altera nuestra salud» (*El amor médico*, a. II, vv. 157-158); «y unos jarabes | que alteren, cuezan, dispongan | esos humores rebeldes» (*ibíd.*, a. II, vv. 575-577); «y que la sangre que cría [...] | se altera | y para en melancolía» (*ibíd.*, a. II, vv. 849-852).

Pero si buscamos en el CORDE casos de *mar alterado* o *alterada* en los años 1600-1636, no obtenemos pocos ejemplos; me limito a citar los que se remontan a años anteriores a 1616, fecha muy probable del *BS*: «del mar que muy alterado estaba» (c. 1605-1609, Anónimo, *Historia del descubrimiento de las regiones australes*); «Luego la mar alterada | Con las olas por el cielo» (1600-1604, Anónimo, *Romancero general*); «estar alterada la mar» (c. 1599-1614, Luis Cabrera de Córdoba, *Relación de las cosas sucedidas*

en la corte de España); «al mar alterado y bravo» (1611, Tomé Cano, *Arte para fabricar y aparejar naos*); «en mar inmenso y alterado» (id.); «según andaba alterada la mar» (1605, Cervantes, *Don Quijote*, I parte); «desierta playa del mar, las más veces proceloso y alterado» (1615, Cervantes, *Don Quijote*, II parte); «el mar que calló en bonanza, alterado brama y gime» (1607, Pedro Liñán de Riaza, *Romance de Riselo*); «que Dios la saque al puerto con bonanza, del alterado mar de vuestros gustos» (1603, Agustín de Rojas Villadrando, *El viaje entretenido*); «anda la mar alterada» (1609, San Juan Bautista de la Concepción, *Tratado de la humildad*); «No se vio mar tan alterada» (1600, Fray José Sigüenza, *Segunda parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*); «se me da a mí que sea este mundo un mar tan alterado por mí» (1604, Lope de Vega, *El peregrino en su patria*); «suele el mar rebuelto y alterado, Heruir por todas partes levantando» (1610, Gaspar Villagrà, *Historia de la Nueva México*). Más ejemplos se encuentran en *Los Trabajos de Persiles y Segismunda* de Cervantes (1616) y, con fecha no cierta, en Góngora, Villamediana etc.

A parte apunto: «si el mar te salva en su alterado abrigo» (c. 1600-1618, Luis Belmonte Bermúdez, *La hispánica*) y «el mar no suele tener siempre alteradas sus olas» (1615, Cervantes, *Los baños de Argel*).

Así que es difícil sostener que *el mar alterado* se corresponde con una cifra estilística de Claramonte.

4.19. *Sagitario*

En los vv. 1149-1153 (= 1153-1155 de mi edición) Catalinón juega con los nombres de los signos zodiacales:

Señor, detente,
que aquí está el duque, inocente
Sagitario de Isabela –
aunque mejor le diré
Capricornio.

En realidad BP escribe *dixera*, que hay que enmendar por *diré* (TL), mientras que TL escribe *penitente* en lugar de *Capricornio*. Es uno de los muchos casos donde se puede apreciar una mayor corrección formal de TL (*diré* rima con *dejé* del v. sucesivo) y la pérdida de esmalte: *Capricornio* substi-

tuido con un soso *penitente*, que desperdicia el juego de los signos zodiacales. En efecto Octavio es el que ingenuamente (*inocente*) ha tratado de seducir a Isabela (el Sagitario, que lanza las flechas como Cupido – también podría haber una alusión obscena); pero en realidad es más bien su Capricornio, porque su amante le ha puesto los cuernos.

RLV observa que el CORDE no registra

ningún uso de ‘Sagitario’ en la obra de Tirso. En cambio, en *El inobediente* tenemos dos versos homólogos a los del *Burlador*: «Escorpión la gran crueldad / de mis celos; Sagitario / las flechas de tu beldad, / Capricornio los antojos». [...] es evidente que Claramonte usa de forma simbólica el signo Sagitario e inmediatamente el de Capricornio, como pasa en el *Burlador* y como pasaba también en la *Letanía Morab*.

Ahora bien, aparte de que RLV no apunta la cita de la *Letanía moral*, es evidente que el uso de la pareja Sagitario-Capricornio en el *BS* no tiene nada que ver con el de *El inobediente*, así que no existe ningún parangón posible, porque el uso simbólico de los dos textos es incomparable. Total: Tirso usa en una ocasión la pareja Sagitario-Capricornio con sentido irónico y Claramonte usa en una ocasión los tres signos zodiacales (a los anteriores añade el Escorpión) asociados a significados amorosos.

4.20. *Homicida de mi honor*

En realidad la expresión se había comentado ya en el punto 14. Aquí, tras repetir alguna observación hecha antes, RLV añade dos citas de *El inobediente* de Claramonte: «A tu presencia, Señor | traigo el *homicida* fiero | de tu vida y *de tu honor*» (p. 178b) y «Homicida | del alma» (p. 179). La sustancia del discurso no varía.

*

Como se ve, ninguno de los 20 (mejor 19) índices estudiados por RLV sirve para asignarle a Claramonte la paternidad del *BS*. En la mayoría de los casos se trata de un uso aislado de Claramonte contra un uso aislado de Tirso en el *BS*, en muchos se trata de palabras o expresiones usadas por diferentes autores, a veces el parangón es impropio, en ningún caso se puede apreciar una peculiaridad estilística del comediógrafo murciano.

5. LOS CINCO COMPONENTES DE MITO DE DON JUAN Y LA OBRA DE ANDRÉS DE CLARAMONTE

Así se titula la segunda parte del nuevo prólogo de RLV a la edición de 2016 del *BS*. Los cinco componentes son los siguientes: 1) Don Juan suplantador nocturno; 2) Don Juan pone agua de por medio; 3) La ofensa al anciano; 4) El juramento capcioso; 5) El regreso del muerto vengador.

Analizaremos más detenidamente estos puntos en otra intervención sobre el *BS*; sin embargo parecen evidentes dos aspectos de la cuestión: a) es muy problemático calificar estos 5 elementos narrativos de “componentes del mito” de Don Juan; se trata de secuencias presentes en el *BS* (y en *TL*) y en otras obras de Claramonte, del mismo Tirso y de otros autores, con o sin referencia a don Juan. En esta lista hay puntos totalmente intrascendentes (por ej. el núm. 2, “Don Juan pone agua de por medio”, cuando lo importante, si acaso, es el alejamiento del Burlador del teatro de sus seducciones/fechorías y, más específicamente, la técnica de la “toccata e fuga”) y puntos importantes para el *BS*, pero no necesariamente para el “mito” de Don Juan. Además las obras de Tirso rebosan de suplantadores nocturnos: mujeres que suplantán a otras mujeres, hombres que suplantán a hombres, mujeres que suplantán a hombres. Ya se detallará todo esto en la próxima ocasión.

b) otro error metodológico de RLV consiste en lo siguiente: cuando descubre que un rasgo del *BS/TL* se encuentra en una obra de Claramonte, deduce que el primer don Juan es del murciano.²⁸

²⁸ También son curiosas las censuras a Laura Dolfi: «Se presupone que la obra es de Tirso y sólo se va a buscar lo que coincide con lo que previamente ya se ha establecido» (RLV 2016: 39). Estas palabras, en realidad, constituyen una perfecta descripción del *modus operandi* del propio RLV, el cual presupone (sin ningún fundamento documental, como hemos visto) que la obra es de Claramonte y sólo va a buscar lo que coincide con lo que previamente ya ha establecido (cf. arriba). Igualmente admira una frase como la siguiente: «un pasaje lírico como el Tisbea [será “el de Tisbea”] en el *Burlador*, de 142 versos heptasílabos, es completamente ajeno a los usos tirsianos» (*ibidem*: 42). Basta recordar el romancillo que abre el acto segundo de *La república al revés* (1611), constituido por 150 vv. así distribuidos: Clodio 122 vv., Lidora 19, Clodio 7, Lidora 1, Clodio 1. El largo fragmento de Clodio, aunque muy distinto del de Tisbea, contiene también algún verso que parece adelantar, en un plano metafórico, otros del *BS*: «¿Qué de veces rondaba / las paredes felices...», «La sabrosas palabras / y prendas que me diste / eran de mi naufragio / la tabla conveniente», «y apenas de un esquite / a tierra salté...».

Pasemos ahora a la comparación entre el *BS* y una obra concreta de Claramonte, la pieza titulada *El valiente negro en Flandes* (*VNF*), publicada sin demasiado esmero²⁹ por RLV (1997). En cuanto a la fecha es imposible seguir la desacreditada opinión de Pío Tejera, cronista murciano, según el cual el Corral del Toro de Murcia se inauguró en 1612 con esta obra; el mismo RLV reconoce que Pío Tejera no aclara cuál es el documento sobre el cual se apoya y añade que la métrica de la comedia, con más de un 60% de romance la sitúa entre las obras que Claramonte escribe hacia 1620-1626. Dado que RLV no pierde ninguna ocasión para sacar a relucir el argumento métrico como aval cronológico, debemos concluir que el *VNF* es posterior como mínimo cuatro años al *BS*. RLV afirma que

el proceso de creación de la obra nos ilustra bastante bien sobre la teoría estética de Claramonte y refuerza de modo rotundo la propuesta de autoría para *El burlador de Sevilla*, dadas las identidades y homología tanto en la trama como en el probable itinerario creador del mito de Don Juan.³⁰ Los motivos *seducción, huida, deuda, plazo, promesa de matrimonio* son los constituyentes ideológicos del mito de Don Juan (RLV, en *VNF*, p. 18).

Ahora bien: el *VNF* es sin duda una obra interesante, quizás una de las más interesantes del autor, sin ser ninguna obra maestra. Lo más destacado es el tener como protagonista a un negro, Juan de Mérida, hijo de una esclava, que por sus cualidades de hombre y por sus hazañas militares llega a ser general del Rey Felipe.³¹ RLV se refiere a la intriga secundaria, que por cierto tiene unos momentos (en los parlamentos, no en la acción) de erotismo de tipo tirsiano:

El capitán don Agustín, después de haber rechazado la boda con doña Leonor porque, no conociéndola, creía que era noble pero no guapa, llegando por casualidad a verla y a hablarle, se declara enamorado perdido de la dama y promete dejar el ejército para casarse con ella. Sin embargo, después de haber obtenido sus favores, no cumple la promesa e, *insalutato hospite*, se va a

²⁹ Cf. Fradejas Lebrero 2008. Hay otra edición, por Nelson López (1998).

³⁰ No logro captar bien el sentido de las últimas palabras, las que se refieren al «probable itinerario creador del mito de Don Juan».

³¹ El núcleo de la intriga primaria no es harina del costal de Claramonte: «La fuente [...] es sin duda el romance editado en pliego suelto por Francisco Barreda» (RLV, *VNF*, p. 13; el crítico reproduce el romance en las pp. 14-7). Tampoco el *VNF* representa un *unicum* en el panorama del teatro aurisecular; cf. Fra Molinero 1995: 163-94, González Echegaray 1998, Fradejas Lebrero 2008.

Flandes a combatir bajo el mando del Duque de Alba.³² A este punto Leonor se disfraza de varón y va a Flandes, acompañada por un lacayo negro. Don Agustín reanuda la relación con la ingenua Leonor, pero cuando una carta de su padre le propone la boda con doña Juana de Vera (prima de doña Leonor, pero más rica), el capitán no duda en dejar a la primera amante («Muera Leonor / que ha sido fénix mi amor, / renaciendo en doña Juana»). Al final de la comedia, el negro valiente, que ya se llama Juan de Alba, obliga a don Agustín a que cumpla la promesa y se case con Leonor, mientras doña Juana, admirada por el valor de Juan de Alba, se convierte en su esposa.

Se puede apreciar fácilmente que esta intriga secundaria no es más que la imitación simplificada del comienzo de una de las obras más logradas y más famosas de Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes* (1615, anterior pues tanto al *BS* como al *VNF*): Doña Juana, seducida y abandonada por don Martín de Guzmán, se va de Valladolid a Madrid disfrazada de hombre para buscar a don Martín, quien, después de haberle dado palabra de esposo, se fue a la capital con el falso nombre de don Gil de Albornoz, para casarse, en un matrimonio de interés concertado por su padre, con doña Inés. Aquí también hay *seducción, huida, deuda, plazo, promesa de matrimonio* y hasta la imitación de uno de los rasgos más típicos de Tirso: el tema de la mujer disfrazada de varón.

Así que el caso del *VNF* no solo no «refuerza de modo rotundo la propuesta de autoría [de Claramonte] para *El burlador de Sevilla*», sino que demuestra una vez más la dependencia del murciano de temas ya tratados por el Mercedario.³³

Creo mucho más interesante, en cambio, estudiar los parecidos entre el *BS* y otras secuencias dramáticas presentes en el teatro de Tirso. No hace falta recordar que al Mercedario le gusta citarse a sí mismo. Aquí me limitaré a un caso ejemplar.

³² «Burlome un hombre, mas yo / más culpada que quejosa, / es bien que, pues le di el alma / con advertencia tan poca / a un soldado, conociendo / que en bronce, libros y historias, / y en mal trágicos sucesos, / que el mundo y los tiempos lloran, / “El amor del soldado / no es más de una hora, / y en tocando la caja, / adiós, Señora”» (*VNF*, p. 36).

³³ Claramonte imita hasta un detalle de *Don Gil de las calzas verdes* (vv. 493-4): «[Claramanchel]: ¿Quién ha visto paje / con lacayo?»; en el *VNF* Leonor viste de paje y el negro Antón de lacayo (y a un cierto punto Antón viste de paje y Leonor de lacayuelo). Y ni que decir tiene que el parangón entre el Comendador del *BS* y el negro valiente, establecido por RLV, es totalmente inviable, no teniendo nada en común excepto el color: de la piel en un caso y del atuendo infernal en el otro.

La secuencia del primer banquete con el muerto (vv. 2288 ss.) recuerda, en algún que otro detalle, una escena del primer acto de la deliciosa comedia *Amar por señas*, que se remonta tan solo al año anterior (1615): don Gabriel Manrique y su lacayo, el gracioso Montoya (quizás el más facundo y fecundo inventor de extravagancias lingüísticas del teatro tirsiano) se encuentran encerrados en la oscuridad en una casa desconocida. A un cierto punto oyen unos golpes, que se repiten dos veces. El dueño le manda al criado que vaya a enterarse de quién puede ser; Montoya se acerca a tientas a un torno de convento que, girando, le mete miedo («[MONTOKYA:] Llego a tienta hacia la parte | que pulsa el tal llamador. | ¿Quién llama? ¿Quién es? (*Llega al torno, que se vuelve, y le coge la cabeza.*) ¡Señor! | ¡Jesús» GABRIEL: ¿Quién puede asombrarte? | MONTOKYA: Una cosa que se anda | alrededor y me muerde [...]»). A un cierto punto don Gabriel decide ir a averiguar de qué se trata y se da cuenta de que es, justamente, un torno. Doble golpear; envío del criado; miedo de éste y decisión del dueño de ir él a controlar son acciones que se repiten casi iguales en el tercer acto del *BS*. Añádase que Montoya había sido atado y colgado en la chimenea, imagen que recuerda la de la abuela de Catalinón (vv. 2310-2311); y que el equívoco del torno se parece, por lo menos en el plano escénico, al movimiento cómico de los vv. 2691-2692, en la iglesia de Sevilla, sede del segundo banquete con el Comendador. No he visto en ninguna otra comedia áurea una secuencia parecida; pero naturalmente confieso no haberlas leído todas, así que es posible que algún lector más atento que yo me pueda comunicar dónde se utiliza el mismo movimiento escénico.

Y no solo, como ha perfectamente demostrado Laura Dolfi, don Juan tiene parecido con otros personajes, masculinos y femeninos, del mismo autor; podríamos añadir más casos de coalescencia, en el *BS*, de personajes tirsianos anteriores, por es. Tisbea, que tiene algo de Serafina (*El vergonzoso en palacio*, 1611): «¡Dichosa mil veces yo, | que jamás admití el yugo | de tan tirano verdugo!» (cf. *BS*, vv. 415-416: «¡Dichosa yo mil veces, | Amor, pues me perdonas!») y algo de Leonisa de *El melancólico* (1611): «mil aldeanas te envidian | mil zagales te desean» (cf. *BS*, v. 414: «envidia soy de todas» y vv. 427-434: «De cuantos pescadores | [...] | desprecio soy encanto, | a sus suspiros sorda, | a sus ruegos terrible, | a sus promesas roca».³⁴

³⁴ Las relaciones con *El vergonzoso en palacio* no acaban allí; piénsese en el insistido

6. CONCLUSIONES

Las investigaciones apasionadas de RLV estimulan a profundizar en el estudio del *BS*, aunque la conclusión siempre es la misma: no se ha avanzado ninguna razón para quitarle a Tirso de Molina la paternidad del *BS* y menos todavía para atribuirlo a Andrés de Claramonte.

También, en una ocasión, se ha intentado aproximarse al problema de la atribución del *BS* a través de la metodología estilométrica, basada en instrumentos estadísticos:³⁵ aludo al ensayo de Marie Stratil y Robert J. Oakley (1987), quienes comparan el *BS* y *El Condenado por desconfiado* con una comedia segura de Tirso, *El vergonzoso en palacio* y, como texto de control, utilizan también la primera jornada de *El mágico prodigioso* de Calderón. La conclusión es que por lo que concierne el *BS* hay buenas razones para creer que es de Tirso, mientras que la atribución al Mercedario de *El condenado por desconfiado* es muy problemática. En realidad hay que registrar una crítica bastante negativa de este ensayo por parte de Smith 1990. Nosotros solo podemos decir que, en general, es muy difícil analizar en perspectiva estilométrica textos filológicamente inseguros, como lo son el *BS*, *TL* y muchísimas más obras de las que pertenecen a la tradición dramática de los Siglos de Oro.

Tanto al *BS* como a *TL* les faltan centenares de versos y en muchísimas circunstancias somos totalmente incapaces de saber qué quiso escribir el autor; a la intervención de los cajistas le podemos atribuir muchas iniciativas que han estropeado irremediablemente el texto; es posible que entre el original y la *princeps* del *BS* se interponga un ejemplar utilizado por el empresario teatral; es probable que el *TL* sea una obra inacabada; todos estos factores por una lado nos alejan de la palabra del autor, por el otro dificultan un análisis estadístico.

juego sobre *corto* y *largo* en los vv. 3423-3443 y el emblemático v. 31 del *BS*: «siendo corto, andad vos largo»; sin pensar en importantes analogías métricas (por ej. octavas reales seguidas por endecasílabos sueltos con pareados).

³⁵ Sobre la estilometría véase por ejemplo Potha–Stamatatos 2014. La estilometría, entre otras, realiza cálculos estadísticos sobre el corpus de atribución segura a un autor y otros sobre una obra de paternidad dudosa. Evidenciando constantes macroscópicas, originadas en el subconsciente, se llega a proponer la atribución de una obra anónima o a confirmar/rechazar una paternidad sospechosa. La investigación estilométrica no parece muy difundida en el estudio de las comedias barrocas españolas; mucho más se ha trabajado en el caso del teatro inglés; véase Murphy 2013.

Sin embargo esta panorama tan negativo no puede impedirnos ver en el *BS* el transunto de una obra maestra, desperdiciada si no al cien por cien, seguramente en larguísima medida por el torpe refundidor de *TL*.

Alfonso D'Agostino
(Università degli Studi di Milano)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

SIGLAS

BA = Las ediciones abreviadas del *BS* (siglos XVII-XVIII).

BO = El texto original (perdido) del *BS*.

BP = La *editio princeps* del *BS*.

BS = *El Burlador de Sevilla*.

CORDE = Real Academia Española, *Corpus Diacrónico del Español* [<http://www.rae.es/recursos/banco-de-datos/corde>, consultado en los primeros meses de 2017]

CORESP = Mike Davies, *El corpus del Español* [<http://www.corpusdelespanol.org/>, consultado en los primeros meses de 2017]

CP = *El convidado de piedra*.

DANB = Claramonte, *Deste agua no beberé*.

RLV = Rodríguez López-Vázquez.

TESO = *Teatro Español del Siglo de Oro* [<http://teso.chadwyck.co.uk/>, consultado en los primeros meses de 2017].

TL = *¿Tan largo me lo fiáis?*

TLP = La *editio princeps* de *TL*.

VNF = Claramonte, *El valiente negro en Flandes*.

LITERATURA PRIMARIA

Claramonte, *Condenado* (RLV) = Andrés de Claramonte, *Tan largo me lo fiáis. Deste agua no beberé*, ed. por Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 2008.

Claramonte, *Letanía moral* = Andrés de Claramonte, *Letanía Moral*, Sevilla, Imp. de M. Clavijo, 1613.

- Claramonte, TL (RLV) = Andrés de Claramonte, *Tan largo me lo fiáis. Deste agua no beberé*. Edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 2008.
- Claramonte, *El valiente negro en Flandes* (Rodríguez López-Vázquez) = Claramonte, Andrés de, *El valiente negro en Flandes*, ed. Alfredo Rodríguez-Vázquez, Alcalá de Henares («Revista Teatro – Textos Teatro, 4»). Otra edición: *Edición crítica para actores de «El valiente negro en Flandes» de Andrés de Claramonte* By Nelson López, University of Florida, 1998 [tesis doctoral].
- Lope, *Dorotea* (Morby) = Félix Lope de Vega y Carpio, *La Dorotea*, ed. Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1988.
- Tirso, BS (D'Agostino) = Tirso de Molina, *Don Giovanni (Il beffatore di Siviglia e convitato di pietra)*, testo, versione e note di Alfonso D'Agostino, Milano, Rizzoli, 2011.
- Tirso, BS (RLV) = Atribuida a Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*. Edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 2016²³.
- Tirso, BS (Vázquez) = Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, Edición crítica, introducción y notas de Luis Vázquez, Madrid, Estudios, 1989.
- Tirso, BS y TL (Fernández) = *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra y Tan largo me lo fiáis*. Reproducción en facsímil... [por] Xavier A. Fernández, 1988

LITERATURA SECUNDARIA

- Cruikshank 1981 = Donald W. Cruickshank, *The First Edition of «El Burlador de Sevilla»*, «Hispanic Review» 49 (1981): 443-67.
- D'Agostino 2004 = Alfonso D'Agostino, *L'improbabile ruolo degli attori nella tradizione del «Burlador de Sevilla»*, «ACME» (2004) 57: 111-49.
- D'Agostino 2007 = Alfonso D'Agostino, *Ocho apostillas al texto de «El Burlador de Sevilla»*, in Autores Varios, «Non omnis moriar». *Estudios en memoria de Jesús Sepúlveda*, edición de Álvaro Alonso y J. Ignacio Díez Fernández, Universidad de Málaga, 2007 (= Anejo LXV de «Analecta Malacitana»): 259-76
- D'Agostino 2009 = Alfonso D'Agostino, *Más apuntes sobre «El Burlador de Sevilla» y «Tan largo me lo fiáis»*, in Giuseppe Bellini (ed.), ... *en el mar veneciano, puerto cierto. Omaggio degli ispanoamericanisti milanesi a Donatella Ferro*, Roma, Bulzoni, 2009: 71-85
- D'Agostino 2011 = Alfonso D'Agostino, *Ancora sui rapporti fra «El Burlador de Sevilla» e «Tan largo me lo fiáis»*, in Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzocchi, Paolo Pintacuda (a c. di), *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, Como · Pavia, Ibis editore, vol. II, 2011: 111-28
- D'Agostino 2013a = Alfonso D'Agostino, *Cincuenta notas al texto de «El Burlador de Sevilla» (partiendo de la edición Hunter)*, in Patrizia Spinato Bruschi, Jaime

- José Martínez (a c. di), «*Cuando quiero hallar las voces encuentro con los afectos*». *Studi di Iberistica offerti a Giuseppe Bellini*, Roma, CNR, 2013: 229-42.
- D'Agostino 2013b = Alfonso D'Agostino, *Sobre el texto y la autoría de la comedia «Dineros son calidad»*, «*Carte Romanze*» 1/1 (2013): 47-111.
- Dolfi 2008 = Laura Dolfi, *Tirso e don Giovanni. Scambi di ruoli tra dame e cavalieri*, Roma, Bulzoni, 2008.
- Fernández 1981 = Xavier A. Fernández, *Precisiones diferenciales entre «El burlador» y el «Tan largo»*, en Luis Vázquez (ed.), *Homenaje a Tirso*, Madrid, Estudios, 1981: 393-406.
- Fradejas Lebrero 2008 = José Fradejas Lebrero, *Notas sobre la relación de «El valiente negro en Flandes» de A. Claramonte*, «*Murgetana*» 119 (2008): 95-114.
- Fra Molinero 1995 = Baltasar Fra Molinero, *La imagen de los negros en el Teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Siglo XXI, 1995.
- Fucilla 1957 = Joseph G. Fucilla, *El convidado de piedra in Naples in 1625*, «*Bulletin of the Comediantes*» 10 (1957): 5-7.
- García Gómez 2006 = Ángel María García Gómez, *Aporte documental al debate acerca de la prioridad de «El burlador de Sevilla» y «Tan largo me lo fáiis»: el cartapacio de comedias de Jerónimo Sánchez*, in Anthony Close (ed.), *Edad de oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Madrid · Frankfurt, Iberoamericana · Vervuert, 2006, pp. 281-6.
- González Echegaray 1998 = Carlos González Echegaray, *Dos negros notables en España a través del teatro del Siglo de Oro*, «*Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*» 74 (1998): 407-422.
- Hernández Valcárcel 2004 = Carmen Hernández Valcárcel, *Andrés de Claramonte, un hombre de teatro*, en Ignacio Arellano (coord.), *Parainfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, Barcelona, Anthropos (2004): 89-96.
- Labertit 1979 = André Labertit, *Note philologique au texte du «BS». La bourle du souper escamonte*, en Henry Bonneville (ed.), *Hommage des hispanistes français a Noël Salomon*, Barcelona, Laia (1979): 447-53.
- Menéndez Pelayo 1895 = Marcelino Menéndez Pelayo, *Estudios de crítica literaria. Segunda serie*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1895.
- Murphy 2013 = Donna N. Murphy, *The Marlowe-Shakespeare Continuum: Christopher Marlowe, Thomas Nashe, and the Authorship of Early Shakespeare and Anonymous Plays*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- Potha-Stamatatos 2014 = Nektaria Potha, Efstathios Stamatatos, *A Profile-Based Method for Authorship Verification*. «*Proceedings of the 8th Conference on Artificial Intelligence: Methods and Applications*», Ioannina, Greece, 2014: 313-26.
- Profeti 2014 = *Il teatro spagnolo dei secoli d'oro*. Volume primo. Lope de Vega Carpio, Tirso de Molina, Miguel de Cervantes Saavedra. Commento generale di Maria Grazia Profeti, Milano, Bompiani, 2014.
- RLV 2008 = vd. Claramonte, *Condenado* (RLV).

RLV 2016 = vd. Tirso, *BS* (RLV).

Rogers 1977 = Daniel Rogers, *Tirso de Molina: El Burlador de Sevilla*, London, Grant & Cutler, 1977.

Ruano 1997 = José M. Ruano de la Haza, *La relación textual entre «El Burlador de Sevilla» y «Tan largo me lo fiáis»*, en A. Robert Lauer, Henry W. Sullivan (eds.), *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, New York: Peter Lang, 1997: 173-86.

Smith 1990 = M. W. A. Smith, *Attribution by Statistics: A Critique of Four Recent Studies*, «Revue Informatique et Statistique dans les Sciences humaines» 26 (1990): 233-51.

Stratil–Oakley 1987 = Marie Stratil, Roboert J. Oakley, *A Disputed Authorship Study of Two Plays Attributed to Tirso de Molina*, «Literary and Linguistic Computing» 2/3 (1987): 153-60.

RESUMEN: A partir de un juicio de Marcelino Menéndez Pelayo, la paternidad de *El Burlador de Sevilla*, tradicionalmente atribuido a Tirso de Molina, ha empezado a ser disputada. Los numerosos ensayos y las diferentes ediciones a cargo de Rodríguez López-Vázquez reconocen en Andrés de Claramonte al autor del primer Don Juan. Sin embargo no solo no hay ninguna prueba documental de que Claramonte haya intervenido en la creación del *Burlador*, sino que los múltiples indicios de tipo lingüístico, artístico o histórico-literario, acumulados por Rodríguez López-Vázquez, no tienen validez, en algunos casos porque se trata de características comunes a los dramaturgos del Siglo de Oro, en otros porque no poseen el significado que les da el crítico.

PALABRAS CLAVES: Tirso de Molina, *Burlador de Sevilla*, Andrés de Claramonte, atribución.

ABSTRACT: The paternity of *El Burlador de Sevilla*, traditionally attributed to Tirso de Molina, has been discussed following a statement of Marcelino Menéndez Pelayo. Many essays and different editions by Rodríguez López-Vázquez recognize in Andrés de Claramonte the author of the first Don Juan. However, there is no documentary evidence that Claramonte intervened in the creation of the *Burlador*, and the various linguistic, artistic and literary historical clues accumulated by Rodríguez López-Vázquez are not valid, either because they consist in features common to the playwrights of the Golden Age, or because their meaning differs from the one given by the critic.

KEYWORDS: Tirso de Molina, *Burlador de Sevilla*, Andrés de Claramonte, authorship study.